Hermann Bahlsen

„Kunst und Schönheit für die Menschen
in meinen Fabrikkreis hineintragen,
das ist mir wesentlich."

Eine Aufzeichnung aus dem Jahre 1917

Als wir das 75. Arbeitsjahr unseres Hauses feierten, veröffentlichten wir aus diesem Anlaß ein Buch über den Werdegang des Unternehmens.

Heute, fünf Jahre später, möchten wir über das berichten, was in der Entwicklung der Firma eine entscheidende Rolle spielte und ihr sein Gepräge gegeben hat — die enge Verbindung, die industrielle Arbeit und künstlerisches Empfinden, die Materielles und Ideelles miteinander eingegangen sind.

Hätten in der langen Zeitspanne ausschließlich Technik und kommerzielles Denken geherrscht, wäre nicht die Phantasie des Gründers — Hermann Bahlsen — maßgebend bei seinem Handeln gewesen, hätten wir über den Rahmen des Üblichen hinaus nichts zu leisten vermocht.

Sein Vorstellungsvermögen und seine Gestaltungsfreude beschränkten sich nicht auf das Schaffen und das Gestalten neuer und guter Produkte, sie fanden künstlerischen Ausdruck in der Verpackung dieser Produkte ebenso wie in der Ausstattung der Räume, in denen sie hergestellt wurden.

So entstand eine fruchtbare Wechselwirkung zwischen dem Fabrikanten und den Künstlern, von denen etliche noch am Beginn ihrer Entwicklung standen und erst später Namen und Rang in der Kunstwelt erhielten. Hermann Bahlsen erwarb ihre damals noch unbekannten Werke und hängte sie in den Räumen seiner Fabrik und in den Kontoren auf.

Im Augenblick des 80. Geburtstages unseres Hauses möchten wir über diese Synthese Rechenschaft geben, möchten die geistige Konzeption der Anfänge aufzeigen; denn der Rückblick in die Geschichte und die Erkenntnis gültiger Grundsätze sind wesentlich und notwendig.

Der vorliegende Band will nicht der Katalog einer Kunstsammlung, er möchte etwas ganz anderes sein: Das Dokument eines Arbeits- und Entwicklungsvorganges, geprägt vom Geist eines künstlerisch empfindenden Menschen.

Was hier im Anfang dieses Jahrhunderts empfunden, gedacht und geschaffen wurde, war mehr als das Zeichen ökonomischen Fortschritts, es war die Inkarnation des Schönen im Alltag, die geistige Durchdringung und Bereicherung der Arbeit, die jedem täglich gegenwärtig werden sollte.

Wir hoffen und wünschen uns, daß in der Zukunft die führenden Menschen dieses Hauses immer wieder in der Lage sein werden, das Materielle und sachlich Notwendige mit dem Geistigen und Schönen zu verbinden zur Freude all derer, die sich in unserer Zeit die Sehnsucht nach Harmonie und Schönheit in den Dingen bewahrt haben.

Zum 1. Juli 1969

Werner Bahlsen Klaus Bahlsen

Hermann Bahlsen

RUDOLF HILLEBRECHT

HERMANN BAHLSEN UND DIE ARCHITEKTUR

Es gibt heute viele Gründe, in die USA zu reisen, um dort nützliche Anregungen zu erhalten, sei es aus positiven oder auch aus negativen Erscheinungsformen unserer Gegenwart. Zu den positiven Anschauungs- und Studienobjekten, die die „neue Welt" der alten heute liefert, gehören die modernen Industrie- und Bürobauten; Kaufleute und Industrielle, Ingenieure und Architekten „pilgern" heute in die Staaten, um die Bauten großer Unternehmen und namhafter Architekten zu studieren, deren Weltruf in vielen Fällen mit ihren Bauten für Weltfirmen eng verbunden ist. Es sind noch keine 25 Jahre vergangen, seit die Staaten auch auf dem Gebiet der Selbstdarstellung großer Unternehmen in der architektonischen Erscheinungsform ihrer Anlagen einen Vorsprung gewonnen haben. Sie sind Europa heute durch imposante Industrie- und Bürogebäude, deren Architektur berühmt geworden ist, überlegen. Damit schlossen die Amerikaner erfolgreich an eine Tradition an, die zu Beginn dieses Jahrhunderts in Europa, insbesondere in England, den Niederlanden und auch in Deutschland von den großen Persönlichkeiten jener unternehmungsfreudigen Zeit geschaffen wurde. Zwar arbeiteten „drüben" schon Sullivan und Wright, allein die großen Aufgaben blieben ihnen versagt, die damals in Deutschland große Unternehmer und Unternehmen namhaften Architekten stellten: die *AEG* und die *Continental* für ihre Hallen- oder Verwaltungsbauten einem Peter Behrens, Krupp für seine Wohnsiedlungen einem Friedrich Metzendorf, oder Wertheim für sein Warenhaus einem Alfred Messel. Auch fehlten die persönlichen Engagements, die deutsche Unternehmer-Persönlichkeiten damals mit einem jungen Architekten eingingen, wie das zum Beispiel Benscheidt in Alfeld mit Gropius tat. Zwei Kriege mit ihren katastropha-

len Folgen haben solche Tradition in Deutschland unterbrochen, ja, nahezu abreißen lassen, so daß heute die Staaten uns den Wert solcher Engagements von Industrie und Handel mit Architektur und Kunst wieder lehren können.

Die Firma Bahlsen hat nicht nur ein frühes Beispiel für die unternehmerische und verantwortungsbewußte Selbstdarstellung von Werk und Persönlichkeit durch Architektur gesetzt; sie zeigt auch beispielhaft, welchem Schicksal solches Bemühen in Deutschland durch Kriege und Katastrophen ausgesetzt war. Darüber hinaus liefert sie aber ein schönes, wenn auch leider in Deutschland seltenes Beispiel für die Kontinuität solchen Bemühens: sie wahrte in den 75 Jahren ihres Bestehens trotz aller Schicksalsschläge die Vereinigung des Verantwortungsbewußtseins vor der Öffentlichkeit mit der Selbstdarstellung durch bewußt gestaltete Bauten als Tradition der Firma.

Der Darstellung des bauherrschaftlichen Gestaltungswillens der Firma Bahlsen, die hier gegeben wird, mangelt es an Akribie in historischer Hinsicht. Es fehlt dem Verfasser an Belegen oder, ehrlich gesagt, an Zeit, um nach solchen Belegen zu forschen und auf ihrer Grundlage zu schildern, welche Motive und Gedanken, Zeitereignisse und vielleicht auch Zufälle in Hermann Bahlsen den Entschluß reifen ließen, den notwendig gewordenen Erweiterungen seines Unternehmens ein eigenes Gepräge zu geben. Er wollte sie nicht in der 1912 in der „Leipziger Illustrierten Zeitung" als „gleichgültig" und „gewöhnlich" charakterisierten billigen Bauweise ausführen, in der sich noch die auf jungfräulichen Boden in der List 1893 und 1896 errichteten Fabrikbauten zeigten. Er engagierte den jungen, talentierten Karl Siebrecht als Architekten, tat also den Schritt vom Mitnutzer zum Mitgestalter seiner Zeit, zum Bauherrn im alten Sinne und neuen Geist. Wann genau dieser und andere Gedanken, deren Ursprung zu kennen interessant und lehrreich sein dürfte, nun geboren wurden, ist dem Verfasser leider nicht möglich mitzuteilen. Wohl hat er als Student die großen Gipsmodelle der TET-Stadt noch gesehen, sie bewundert und — Generation der Söhne — belächelt. Und er hat um 1950 herum in der Stammtischrunde vom alten Siebrecht manche Schilderungen über dessen Verhältnis zu Hermann Bahlsen und über das Entstehen seiner Bauten erfahren, aber die Berichte haben in der Erinnerung eher anekdotenhaften Charakter angenommen als dokumentarisch sichere Zeugnisse hinterlassen. So ist diese Darstellung nur als Betrachtung eines Zeitgenossen zu werten, der am 75jährigen Bestehen der Firma Anteil nahm, aber auch über

15 Jahre hin, also einem Fünftel des Firmenalters, manchen Anteil am Baugeschehen dieses hannoverschen Familienunternehmens nehmen durfte.

Der Firmengründer startete 1889 sein neuartiges Unternehmen in einer alten Bäckerei in der Friesenstraße. Bereits wenige Jahre später (1892) konnte er in der List „nach den neuesten Grundsätzen" und, wie es im Prospekt des Jahres 1894 weiter heißt, „allen Anforderungen der Hygiene" entsprechend, die ersten neuen Fabrikationsgebäude durch die Architekten Riesle & Rühling[1]) errichten lassen (Siebrecht: „Das war damals alles noch Koppel und Feld, kein Haus"). Doch diese ersten Schritte in Neuland in mehrfachem Sinne unterschieden sich in nichts von dem, was damals üblich war: es waren häßliche und, wie sich wohl bald auch herausstellen sollte, betriebstechnisch höchst konventionelle Fabrikbauten, in deren vier Geschossen die Maschinen von Stockwerk zu Stockwerk durch Transmissions-Systeme von Treibriemen funktionierten und über deren Dachgesims das Unternehmen bezeichnenderweise noch als „Cakesfabrik" firmierte. Kurze Zeit darauf und innerhalb weniger Jahre kreierte Hermann Bahlsen mit der Schutzmarke TET einen der ersten Markenartikel moderner Prägung (1900), mit dem Leibniz-Keks in einer der ersten Dauer-Karton-Packungen der Zeit einen Warenbegriff (1903), mit dem Fließband in der Warenpackerei eine neue Produktionstechnik in Europa (1905) und bereits 1911 die werbewirksame Schreibweise Keks. In diesen schöpferischen Jahren beauftragte er Karl Siebrecht, ihm das neue Fabrikationsgebäude an der Lister Straße und den neuen Verwaltungsbau an der Podbielskistraße zu schaffen. Der 1911 eingeweihte Komplex wurde 40 Jahre später mit dem Peter-Behrens-Bau der Continental an der Vahrenwalder Straße und dem Walter-Gropius-Bau der Faguswerke in Alfeld vom niedersächsischen Landeskonservator auf Grund meiner Anregung als „Baudenkmal" unter Schutz gestellt. Zwischen 1896, dem Jahr der konventionellen Erweiterung seines ersten nichtssagenden Fabrikgebäudes, und 1904, als er Heinrich Mittag die TET-Packung für den Leibniz-Keks entwerfen ließ, die als Schutzmarke dem Markenartikel die Welt erobern half, muß Hermann Bahlsen dem bewegten Geist der Jahrhundertwende begegnet sein und sich ihm so erschlossen haben, daß er selbst zu einem der tatkräftigsten Anreger dieser in so vielfältiger Hinsicht fruchtbaren Zeit wurde. Betrachtet man die Packungen und Plakate, so möchte man die Entscheidung, an der Gestaltung seiner Zeit mitzuwirken, in den Jahren zwischen 1902 und 1904 vermuten. 1907 wurde der Deutsche Werkbund gegründet. Bahlsens „Fibel" für die Schaufen-

stergestaltung von Ladengeschäften wurde 1908 bereits nach den Grundsätzen des Werkbundes herausgegeben.

Das eigentlich Wichtige an dieser Entscheidung ist nun weniger der — beachtenswert bleibende — frühe Zeitpunkt. Es ist vielmehr das Phänomen, daß sich hier in einem Mann kaufmännisches Talent, ingeniöses Begreifen neuer Fabrikations-, Verpackungs- und Verkaufsmethoden, gegenwärtiges Gespür für die zunehmende Bedeutung der Werbung, Vorausschau sozialer Wandlungen und Gefühl für kulturelle Verpflichtungen des modernen Unternehmers miteinander verbunden haben. Er bestellte keinen „Designer" zur modischen, auf die äußere Form beschränkten Dekoration von Packungen und Fassaden. Bei Bahlsen stimmte alles überein: neue Fabrikationsmethoden, neue Werbe- und Verkaufsmethoden, Sozialreformen, betriebliche Funktionen und Raum- und Architekturformen, innere Organisation und Betriebs- und Verwaltungsgebäude. Kurzum, das Unternehmen, das sich 1910/11 in seinen Neubauten von Siebrecht in einer seltenen Übereinstimmung aller seiner Teile darstellte, war aus einem „Guß", ein Werk, das seinen Schöpfer als eine Persönlichkeit von Rang und umfassendem Geist, die mitten in ihrer Zeit stand, im besten Sinne des Wortes repräsentierte. Und dies ist das Bleibende an den Gebäuden, die Siebrecht damals schuf, daß sie die neue Universalität und auch Humanität, die damals die Besten der Zeit herbeizuführen versuchten, verkörpern und wirksam sein lassen, nicht nur im Betrieb, sondern auch im Stadtbild. Daß beide Bauten sich von anderen, gleichzeitigen, schon erwähnten und ebenfalls bedeutenden Bauten von Behrens und Gropius durch eine Wärme des Ausdrucks und eine persönliche Note abzeichnen, läßt dabei die persönliche Anteilnahme des Bauherrn an seinem Bauwerk erkennen. In Material und Form, Struktur und Detail ist ein patriarchalisch gestimmter Zug zu spüren, der, von Großzügigkeit und Weltoffenheit geprägt, frei von Anwandlungen zur Idylle, Hermann Bahlsen eigen war. Siebrecht wußte davon beredte Beispiele zu berichten: von urplötzlichen Entschlüssen, die zu pünktlich zu absolvierenden Studien im Ausland, zu Begegnungen mit bildenden Künstlern und letztlich zu dem Werk führten, in dem sie sich alle in seltener Weise vereint und wohlgeborgen bei ihm fanden: Siebrecht und Herting, Diez, Jaeckel und Hölzel wie die vielen Handwerker, die hier unversehens zu Kunsthandwerkern wurden. Ein Gang durch die Räume, die in ihrer baulichen Form samt Wandbekleidung und Ausstattung mit Möbeln, Beleuchtungskörpern und dekorativen Elementen des Jugendstils

über ein halbes Jahrhundert hin glücklicherweise erhalten geblieben sind, offenbart die große Einheitlichkeit in der künstlerischen Formgebung und den hohen Grad an Behaglichkeit, für den letztlich der Bauherr als verantwortlich erkannt werden muß. Die noble Haltung ist nämlich auch den einfachen Büroräumen zu eigen, die, kennzeichnend für Hermann Bahlsen, wohl die ersten Großraum-Büros sind, die wir in Europa kennen. Ihre Fortschrittlichkeit liegt nicht allein in der ersten Anwendung dieses erst in jüngster Zeit für Büros modern gewordenen Raumprinzips, sondern in der Sorgfalt, mit der hier in der Raumgestaltung menschliche Würde geachtet und gepflegt wurde. Das psychologische Empfindungsvermögen des Bauherrn, das gleichermaßen seinem Personal wie seiner Kundschaft galt, ist hier unverkennbar. Dieses erste und einzige Bauwerk Hermann Bahlsens, das ihm zu errichten vergönnt war und in dem er sich als Bauherr auf das schönste darstellte, ist zugleich eins der letzten Bauwerke dieser kurzen Zeitspanne, die in der Baukunst und der angewandten bildenden Kunst zu einer Epoche wurde. Und deshalb wird es neben den bekannten Darmstädter Bauten der Olbricht-Gruppe und dem Kieler Rathaus von Billing für uns immer Gültigkeit behalten. Daß es nach dem Kriege nicht gelang, diesem Bau nachträglich einen glücklicheren städtebaulichen Rahmen zu verschaffen, wie das für das Verwaltungsgebäude der Continental von Peter Behrens geschehen konnte, bleibt nicht nur für mich schmerzlich.

Wenn ich vermute, daß Bahlsen manche Anregungen, die er selbständig weiterführte, in England erhalten hat, so schließe ich das nicht nur aus einem Artikel der „Times" vom 3. April 1914, in dem unter ausdrücklichem Bezug auf ihn festgestellt wird, „daß die Deutschen alles von uns (den Engländern) gelernt haben, was wir zu lehren hatten, und daß sie davon besseren Gebrauch zu machen wußten als ihre Lehrer" und „daß Kunst und Geschmack die beste Empfehlung für alles sind, was von Menschen hergestellt wird". Vielmehr halte ich das umfassendste Projekt, das Hermann Bahlsen bewegte, die „TET-STADT", für ein Indiz dafür, daß er, der fünf Jahre in London im Zuckerhandel gearbeitet hatte und über viele und enge Beziehungen zu England verfügte, neben anderen Ideen gerade auch von den Sozialreformen, die die großen Schokoladenfabrikanten Rowntry und Cadbury in Gestalt neuer Städte kurz nach der Jahrhundertwende verwirklichten, inspiriert gewesen sein dürfte. Umgekehrt wurde in jener Zeit — wie die greise Seniorin der Familie Rowntry, „Dame Elizabeth", mir noch 1949 lebhaft zu

berichten wußte — auch von englischen Industriellen und Kaufleuten ein sehr enger Kontakt zu deutschen Partnern gepflogen, der die Erörterung praktischer sozialer Aufgaben einschloß. Die TET-Stadt war ein großartiges Projekt, ebenbürtig den berühmt gewordenen englischen Städtebau-Pionierleistungen dieses Jahrhunderts, ohnegleichen in Deutschland, ja, auf dem Kontinent, würdig eines Hermann Bahlsen.

Schon 1894/95 hatte er in der Buchholzer Gemarkung größere Geländeflächen, zweckbestimmt für eine Apfelplantage, erworben. 1916 kaufte er in der gleichen Gemarkung große Flächen an, diesmal bestimmt für den Bau einer neuen „Vorstadt". Großzügige Absichten sollten sich hier verwirklichen: zwischen der Podbielskistraße und dem Mittellandkanal (damals noch „Rhein-Leine-Kanal" genannt) als gesuchter Wasserstraße für die Rohstoffanlieferung eine neue Fabrikanlage mit einem westlichen Annex für Sozialeinrichtungen des Betriebes; südlich der Podbielskistraße, wo eigens für diesen Zweck ein zusammenhängendes Gelände von 25 ha erworben war, eine kleine Stadt. Es sollte keine „Vorstadt" im heutigen Sinne sein, sondern ein in sich selbständiger Stadtteil mit Theaterbau und Kino, Kirche und zwei Schulen, Kindergärten, Künstlerwerkstätten und Wohnungen unterschiedlicher Größe und Form, im Geschoß- und Mietbau wie im Flach- und Eigenbau, für Arbeiter und Angestellte, für Kaufleute und Künstler, Dichter und freie Berufe aller Art. Kurz: ein soziales Gemeinwesen neuer und idealer Prägung sollte entstehen, das sicher englischen Leitbildern in der sozialen Gesinnung folgte, in der funktionalen Konsequenz der Durchbildung und im funktionellen Bereich der Fabrikanlage aber ganz eigene Ideen verwirklichen sollte und schließlich in der formalen Gestaltung eigenwillige Vorstellungen und Absichten des Bauherrn offenbart, denen zweifelsohne der Bildhauer Hoetger als Architekt einen ebenso eigenwilligen Ausdruck geben wollte. Daß Bahlsen 1916 gerade ihn mit einer so umfassenden und in allen ihren Teilen ungewöhnlichen und schwierigen Aufgabe betraute, verwundert. Gründe hierfür sind mir nicht bekannt, außer dem Hinweis in einer maschinegeschriebenen „Chronik der neuen TET-Fabrik und -Stadt" vom Juni 1917[2]), in der nach einem Besuch Hoetgers in Hannover die Überzeugung geäußert wird, „daß er (Hoetger) ein Berufener wäre für einen Neubau der Fabrik". Und weiter heißt es: „Hierfür erschien uns Professor Hoetger als der für diese Lösung geeignete Künstler." Bahlsen suchte und beauftragte also einen Künstler! Es gehörte damals zu dem Streben nach Universali-

tät, in mehreren Künsten zu Hause zu sein; Peter Behrens und Bruno Paul waren Zeichner und Maler, Erich Heckel Architekturstudent und Bernhard Hoetger, der Bildhauer, baute für Roselius in Bremen später die Böttcherstraße. Aus der erwähnten Chronik geht hervor, daß das Projekt der TET-Stadt den Zeitgenossen höchst ungewöhnlich erschien und viel Kritik hervorrief. Die Modelle wurden im Februar 1917 in der Frühjahrs-Ausstellung des „Kunstvereins Hannover" (!) im hannoverschen Künstlerhaus gezeigt und in einer von Bahlsen herausgegebenen Broschüre erläutert. Die Besucher, wie hannoversche Zeitungen und Baufachzeitschriften, aber auch die „Frankfurter Zeitung" und „Cicerone" kommentierten dieses Ereignis offenbar widerspruchsvoll, die ersteren negativ, die letzteren positiv. In der „Chronik" heißt es: „Besucher ließen immer mehr das alte Bild zu Tage treten, daß diese so in ihren alten Ideen und Methoden vergraben sind, daß ihnen nicht genügend Objektivität bleibt, etwas Neues auf sich wirken zu lassen. Die Idee finden sie gut, den Plan desgleichen, die Architektur — ‚wie man es von einem Nichtfachmann (gemeint Hoetger als Bildhauer) ja nur erwarten kann' — unmöglich. Man hätte sie selbstredend fragen müssen. Man sieht eben immer wieder, wie etwas Neues und Eigenartiges auf unüberlegten Widerstand stößt..."

Das Beachtenswerte an dem Projekt TET-Stadt ist am wenigsten die höchst zeitgebundene Erscheinungsform, die ihr Hoetger gab. Wäre sie so, wie sie uns sein Entwurf darstellt, gebaut worden, so wäre sie zwar auch ein einzigartiges Beispiel für den Gestaltungswillen des Bauherrn und seiner Zeit — der Vor-Weltkriegszeit, die 1917 als das Projekt vorgelegt wurde, schon abgelaufen war —, wäre aber eben deshalb vom Vorzeichen einer verwunderlichen Einmaligkeit nicht frei geblieben. Nun, das Projekt, das wir kennen, ist ebensosehr aus einem Guß und deshalb eine Leistung, wie es eine erste Formgebung der Ideen seines Bauherrn ist und deshalb nicht von der Form her — kritisch und abfällig — bewertet werden sollte. Bahlsens Brief vom 24. Februar 1919 an Hoetger läßt zwischen den Zeilen deutlich erkennen, daß das Projekt unter glücklichen Voraussetzungen bei der Verwirklichung auch manche Veränderung — zum Besseren — erfahren hätte.

Wertvoll an dem TET-Stadt-Projekt ist das Bemühen um eine soziale Neugestaltung und städtebauliche Neuordnung, die hier in der engsten Wechselbeziehung, ja, in einer Einheit zwischen Werk und Wohnung ihren gedanklichen, wirtschaftlichen und künstlerischen Ausgangspunkt nahm. Neben der wieder-

um deutlich spürbaren persönlichen Note, die die Konzeption in der patriarchalisch-familiären Weise der achsialen Verknüpfung von Werk und Wohnstadt als Gedankengut Hermann Bahlsens kennzeichnet, zeigen die beiden räumlichen Teile des Projekts jedes für sich Merkmale genug, die dem Ganzen den Stempel einer Leistung von Rang gaben. Der Kern dieses Siedlungsvorhabens, die Zielsetzung, eine kleine in sich selbständige „Stadt" eigenen, kunstvoll gestalteten Gepräges mit den mannigfachen Integrationsmöglichkeiten für eine vielfältig differenzierte Bevölkerungsgruppe zu schaffen, bleibt — von der formalen Lösung abgesehen — bewunderungswürdig als der Zeit weit voraus eilendes, verantwortungsbewußtes öffentliches Planen einer Unternehmer-Persönlichkeit. Es ist eine Aufgabe, die uns auch heute noch, wenn auch unter anderen Akzenten, lebhaft beschäftigt, ohne bisher eine gültige Lösung gefunden zu haben. Über den anderen Teil, die nördliche Hälfte des Projekts, schrieb Dr. Kurt Pentzlin in der Sondernummer der „Leibniz-Blätter", die im November 1959 anläßlich der hundertsten Wiederkehr des Geburtstages von Hermann Bahlsen erschien: „Die geistige Konzeption dieses großzügigen Plans mit dem unbehinderten Zusammenfluß und Durchfluß der Produktion hat heute noch Gültigkeit." Und wenn es in der gleichen Veröffentlichung an anderer Stelle heißt, daß in dem 1957/58 neu errichteten Werk Barsinghausen „viele von Hermann Bahlsens Ideen zur Rationalisierung des Arbeitsprozesses — bereits für die TET-Stadt vorgesehen — nun nach den Erfahrungen und Erkenntnissen der neuesten technischen Vervollkommnung verwirklicht sind", so kann es keine bessere Anerkennung für die fortschrittlichen Ideen, die mit der TET-Stadt verwirklicht werden sollten, geben als diese fachkundigen Aussagen. Der Gedanke einer „Produktionsstraße", den Ford später verwirklichte, ist im TET-Projekt also bereits konzipiert: der lineare Produktionsablauf, der von den Produktionsbedingungen bestimmt wird. Zwar waren die Fabrikanlagen der TET-Stadt noch im Geschoßbau, also noch nicht im Flachbau, der den fortschrittlichen Ideen Hermann Bahlsens für den Fabrikationsprozeß gemäß gewesen wäre, geplant. Aber in der architektonischen Komposition und Gestaltung wird schon das Prinzip „form follows function" ablesbar; nicht in der radikalen Weise, daß die Form allein von der Funktion abgeleitet ist und ihre Gesetze jener geopfert werden müssen, doch wird die Form zur Expression der Funktion und in expressionistischer Manier gestaltet. Der Schritt zum Flachbau, der mit der Rationalisierung des Arbeitsprozesses zwingend gekoppelt ist, wird konsequenterweise in den Werken Lindau und Barsinghausen — vier Jahrzehnte spä-

ter — getan. Jedoch wird bei Bahlsen bemerkenswerterweise dieses „form follows function" wiederum nicht in etwa funktionalistischer Manier, sondern in einem Stilgepräge eigener Art verwirklicht, das von Traditionen des Hauses Bahlsen bestimmt wird.

Das Projekt selbst fiel dem ersten Weltkrieg und seinen Folgen zum Opfer. Am 26. Februar 1919 schrieb Hermann Bahlsen handschriftlich an Hoetger in einem Vier-Zeilen-Brief: „Es war ein schöner Traum, unser TET-Projekt. Ich begrabe es diese Nacht." Ein ergreifendes Dokument. Offenbar hat Bahlsen dann noch einmal Hoffnung geschöpft, seinen Traum verwirklichen zu können; im Stadtarchiv befindet sich ein detaillierter Bauantrag vom 21. August 1919. Ihm folgt eine Besprechung im Stadtbauamt am 11. Dezember 1919, aus deren Protokoll sich bereits das Schicksal der TET-Stadt ankündigt: Hermann Bahlsen war am 6. November 1919 gestorben. Am 20. August 1921 bot die Firma der Stadt Hannover 220 Morgen aus dem südlichen Teil des Projekts zum Kauf an und bemerkte dabei, daß „das nördliche Fabrikprojekt in absehbarer Zeit nicht auszuführen, aber nicht aufgegeben" sei. Es sollte nie ausgeführt werden, aber die TET-Stadt bleibt ein großartiges Dokument ihrer Zeit, und ihr Ideenreichtum hat, wenn auch in sehr veränderter Gestalt, bis in die Gegenwart fortgewirkt, nicht nur im neuen Bahlsenwerk Barsinghausen, sondern auch in der städtebaulichen Entwicklung des Areals, das einmal für dieses Projekt ausersehen war. Die Liststadt, die Architekt Falke 1928/29 baute, und 1960 die Bebauung des Rehmerfeldes mit Wohnhäusern und Schulen — letztere auf 4,2 ha Grundstücksfläche, die Bahlsen der Stadt schenkte — wären ohne die weitsichtige Planung und Grundstücksvorsorge von Hermann Bahlsen nicht in so einheitlicher Weise möglich gewesen. Eine große Straße in diesem Gelände trägt heute seinen Namen.

Der Bahlsensche Bauwille zeigte sich nach dem ersten Weltkrieg zum ersten Male in der Wiederaufnahme des Gedankens, für die Ware durch eigene Verkaufsläden zu werben, die durch künstlerische Gestaltung den Stil der Firma und durch umfassende Darstellung ihrer Erzeugnisse die Ware selbst werben ließen. Es war die ureigene Werbeidee von Hermann Bahlsen, die Seriösität und Leistungsfähigkeit der Firma in künstlerisch hochstehende Gestaltung von Packung und Plakat, Werk und Laden zu transponieren und durch solche Darstellungsform kultiviert zu werben. Daß man den Sinn solcher Werbung in der Firma begriffen hatte und nicht im „traditionellen" Stil der Zeit vor dem ersten

Weltkrieg „weiter" gestaltete, sondern die von Hermann Bahlsen eingeleitete Tradition der Heranziehung junger Künstler in seinem Sinne fortsetzte, zeigt der eindrucksvolle Laden, den Adolf Falke 1928 für Bahlsen am Kurfürstendamm baute. Meines Wissens wurde hier zum ersten Male der gesamte Innenraum eines Ladens dem Passanten durch ein breit gelagertes Schaufenster geöffnet, in die Werbung einbezogen, ja, an die Straße herangezogen. Auch dürfte hier zum ersten Male jene moderne Form der Leuchtwerbung angewandt sein, die am Tag gleich wirkungsvoll ist wie in der Nacht. Material und Form, Farbe und Schriftbild stimmten — wieder einmal und doch in ganz neuer Stilform — überein und machten in ihrer gekonnten Komposition den Laden überaus werbewirksam. Er wurde zu einer viele Jahre gleich stark bleibenden Attraktion des Kurfürstendamms und zu einem Ladenmodell, das bis in die Gegenwart Schule gemacht hat und das, wäre nicht auch der Laden dem Krieg zum Opfer gefallen, noch heute der Firma und ihrem Architekten Ehre machen würde.

Es gehört zum Stil der Firma Bahlsen, daß sie den Architekten, der ihr Vertrauen mit den Neubauten von 1911 gerechtfertigt hatte, auch mit den Erweiterungsbauten beauftragte, die 1938 und im Verein mit der Beseitigung von Kriegsfolgen 1950 erforderlich wurden. Siebrecht schuf diese neuen Bauteile in der sorgsamen, auf die Betriebsbedürfnisse eingehenden Weise, die gerade ihm in hohem Maße eigen war, in wohlabgewogenen Proportionen und neuen Konstruktionsformen das Neue neben das Alte setzend und beide Teile, in Material, Struktur, Farbe und Details aufeinander abgestimmt, glücklich vereinend. Trotz der Beengtheit des Raumes, der Siebrecht hier an der Lister Straße zur Verfügung stand, gelang es ihm doch, nicht nur eine brauchbare Erweiterung zu schaffen, sondern jenes spezifische Fluidum auch in den neuen Gebäudeteilen und unter Verwendung neuer Bauformen zu bewahren, das, so möchte ich meinen, auch auf das „Betriebsklima" dieses Unternehmens nicht ohne Einfluß blieb. Das Zusammenwachsen des großen Betriebskomplexes in vielen Bauphasen und über Jahrzehnte hin ist eben von einer so bestimmten Art geprägt, daß man wohl von einem eigenen Stil sprechen darf, der die Firma und ihre Bauanlagen kennzeichnet.

Diesen eigenen Stil zeigt nichts deutlicher als der erste Bau, den Bahlsen nach diesem Kriege errichten ließ: das Haus Georgstraße 29. Es war — in harter Zeit, 1949/50, inmitten von Trümmern — der erste Bau im Zentrum der Stadt, dessen Anlaß, Bauform und Gestaltung nicht ausschließlich von den in jenen

Jahren vorherrschenden utilaristischen Gesichtspunkten bestimmt wurde. Bahlsen zeigte sich jener bürgerschaftlichen Verpflichtungen bewußt, die, obgleich nirgends aufgezeichnet, nur der übernimmt, der um ihren Sinn und Wert weiß. So entstand, abermals durch Siebrecht, ein Bauwerk, das einfach durch sein Dasein und durch seine Haltung von jener Kontinuität persönlichen Stils zeugt, ohne die die Trümmerwelt nicht so überwunden worden wäre, wie es geschah. Wiederum wurde — damals! — ein Bildhauer der Gegenwart, Kurt Lehmann, beauftragt, mitzuwirken und in unserer Stadt nach dem Kriege ein erstes Beispiel für die Zusammenarbeit von Bauherrn, Architekten und bildendem Künstler gegeben, das leider nur wenige Nachahmer fand, weil es offenbar an Bauherren solchen Stils in unserer gleichgültig gewordenen Zeit mangelt. Das Bahlsen-Haus an der Georgstraße bleibt ein um so schöneres Beispiel dafür, wie in der Firma Bahlsen das Gefühl für eine öffentliche Verantwortung zur lebendigen Tradition wurde, und zugleich ist es eine in der Öffentlichkeit immer wirksame Erinnerung an Frau Martha Hohmeyer, die mit großem Vertrauen durch Hermann Bahlsen bedachte Hüterin seines Erbes, ohne deren warmherzige Anteilnahme jene Skulpturen kaum entstanden wären.

Der Vorzug, den die Bahlsens nun schon Jahrzehnte hindurch bei ihren Bauten dem Backstein, dem hartgebrannten, am liebsten handgestrichenen und, wo das nicht möglich ist, dem gesandeten oder genarbten Ziegel gegeben haben, ist eher ein Zeichen von Anhänglichkeit an dieses Material als von Tradition im Sinne ihres Firmengründers. Hermann Bahlsen verstand von Bauaufgabe zu Bauaufgabe den ihr gemäßen Baustoff zu wählen, wie das Fabrikgebäude Lister Straße, das Verwaltungsgebäude Podbielskistraße, der Werkbundpavillon Köln zeigen, die innerhalb weniger Jahre entstanden. Auch für das Werk Barsinghausen, das 1957/58 durch die Berliner Architekten Krahl und Roth, gebaut wurde, entschied man sich nicht nur aus Anhänglichkeit für den Ziegel, sondern um im Sinne Hermann Bahlsens dem neuen Werk, das in der flachen Landschaft des Deistervorlandes das Auge auf sich lenkt, eine pfleglich gestaltete Form, ein unverwechselbares Gesicht, den Charakter eines Bahlsen-Werkes zu geben. Ohne Zweifel eignet sich der Ziegel gerade für den Industriebau, aber wer die Werksanlagen betrachtet, erkennt unschwer, daß hier mehr als eine Industrieanlage in Ziegelbauweise entstehen sollte. Schon in der Gliederung der Baukörper, die aus ihrer betrieblichen Funktion entwickelt wurden, ist auf eine Komposition Wert gelegt, die deutlich macht, daß der Bauherr mehr als ein Raumprogramm erfüllt sehen

wollte. Erst recht wird das in den Details und der handwerklichen Sauberkeit der Ausführung sichtbar. Das „Sorgend in Freude für alle", das Hoetger auf den Grabstein von Hermann Bahlsen setzte, scheint auch über diesem Werk seiner Söhne als Leitspruch zu stehen, wenn man die räumliche und architektonische Durchbildung, die Übereinstimmung in der Sorgfalt für die funktionelle Ordnung und die bauliche Gestaltung betrachtet. Die betriebliche und insbesondere die maschinelle Anlage ist mit der konsequenten Trennung in ein unteres Maschinen-, Leitungs- und Versorgungsgeschoß und die darüber liegenden Fabrikationsräume von moderner Prägung aufgeteilt. Der Bau trägt den Grundsätzen der Rationalisierung des Produktionsverfahrens in so hohem Maße Rechnung, daß das Werk Barsinghausen als „Prinzip Bahlsen" im Vergleich und Gegensatz zu einem in den USA entwickelten Standardtyp für Anlagen dieser Art grundsätzliche Geltung gewann und seine Grundkonzeption im Ausland gern übernommen wurde.

Aus einer flüchtigen Skizze auf der Rückseite einer Speisekarte von R.M.S. „Queen Elizabeth", entworfen 1952 während der Rückfahrt aus den USA und abgebildet auf Seite 45 der „Chronik 1889—1964 Bahlsen", entstand jenes Transportprinzip der automatischen Förderung der Produktionsstoffe durch Gewicht und Schwerkraft und des durchrationalisierten, mechanisierten Produktionsprozesses bis zum Versand der fertig verpackten Waren. Schematisch wurde dieses Prinzip auf Seite 41 der gleichen Chronik dargestellt, und es hat den architektonischen Aufbau des Werkes Barsinghausen so maßgeblich bestimmt, daß das Gestaltungsprinzip unserer Zeit „form follows function" hier eine überzeugende, höchst disziplinierte Erfüllung gefunden hat. Im Grundriß wie im Aufriß sind die Produktionsstrukturen eindeutig ablesbar: die hohen Mehlsilos, die sich durch das Eigengewicht ihres Inhalts entleeren, sind in einem vertikalen Speicherkörper zusammengefaßt, dem in horizontalen Flachbauten die Produktionsräume wie Finger der Handwurzel zugeordnet sind, zwischen denen grüne, dem Personal zugängige Freiräume liegen. Im architektonischen Aufbau kontrastieren die Flachbauten wirkungsvoll mit dem Hochbau. Das lineare Prinzip des Arbeitsprozesses ist durch etwa hundert Meter lange Tunnelöfen gegeben, die das Backwerk durchläuft; es ist in einer Fabrikanlage auch in der architektonischen Formgebung selten so konsequent durchgebildet worden wie hier. In vergleichbaren Fabrikanlagen der USA sind ähnlich systematische Produktionseinrichtungen linearen Ablaufs in — meist ungefügen — Hallenbauten instal-

liert, ohne daß eine Identität zwischen Funktion und Form auch nur angestrebt, geschweige so gelungen ist wie in Barsinghausen. Neben den organisatorischen Vorteilen gibt gerade auch menschliche Rücksichtnahme diesem gegliederten Bauprinzip den Vorzug gegenüber dem anonymisierenden Hallenbau. Die separierte Anwendung des linearen Prinzips erlaubt und erleichtert den persönlichen Bezug, ein vom Mitarbeiter — wie vom Unternehmer — gewünschtes Zugehörigkeitsgefühl zu „seinem" Arbeitsplatz, das in großen Hallen weniger oder gar nicht vermittelt werden kann. Hinzu kommen die Vorzüge des gegliederten Bausystems in der natürlichen Belichtung und Belüftung der Betriebsanlagen, für die hier nur punktuell und temporär künstliche Hilfen benötigt werden. Wiederum tritt in solchem Bemühen um „Formgebung" in umfassendem und nicht allein derekorativem Sinne des Begriffs eine Tradition zu Tage, die den Werksgründer als noch heute wirksamen spiritus rector des Unternehmens erkennen läßt. Erinnert man sich der zitierten Äußerungen von Dr. Pentzlin über die kontinuierliche Entwicklung dieser Konzeption aus dem Projekt der TET-Stadt, so ist es in der heutigen Zeit ein besonderes Zeichen für Haltung, solche Kontinuität auch im Bemühen um die Formgebung dieser neuen Industrieanlage zu finden.

Die jüngste hannoversche Bauschöpfung, die den Namen Bahlsen trägt, beweist die erfolgreiche Suche nach der rechten Bauform für die spezielle Aufgabe — Qualität der Firmenleistung demonstriert durch Qualität der baulichen Selbstdarstellung — in besonders schöner, eindrucksvoller und gelungener Weise. Es ist der Pavillon, der 1963 durch den Architekten Erlhoff im Messegelände Hannover gebaut wurde. Abgesehen davon, daß dieser Pavillon in meinen Augen der beste Bau ist, der bisher in dem hektisch bebauten Messegelände errichtet wurde, hat Bahlsen mit dieser kunstvollen Schöpfung vergleichsweise einen ähnlich bedeutenden Schritt getan wie nach dem ersten Weltkrieg mit dem Bahlsen-Laden am Kurfürstendamm. Hier stellt sich eine hohe Leistung in Produktion und Verkauf, in der Mitarbeiterschaft und der Betriebsführung in einer gleich hohen Leistung gekonnter und disziplinierter Architektur dar, im besten Sinne des Wortes die Repräsentation eines Waren- und Leistungsbegriffs in meisterlicher Baukunst der Gegenwart.

In diesem „Schaufenster der Welt", der Hannover-Messe, gibt es kein zweites Beispiel für eine gleich gut gelungene Identifizierung von Firmenrang und Firmenrepräsentation in künstlerischer Einheit von Inhalt — hier Ware — und Form. Die Tradition der Firma, die in der wirtschaftlich und gesellschaftlich, technisch

und künstlerisch so fruchtbaren Zeit vor dem ersten Weltkrieg und mit der Entstehung des Werkbundes begründet wurde, hat hier in Gestalt der Architektur — der uralten Ausdrucksform der Selbstdarstellung der Gesellschaft und ihrer Persönlichkeiten — ein Gepräge gefunden, die dem Rang und Namen der Firma Bahlsen gemäß ist. Wenn ich nach der Fertigstellung dieses Pavillons Herrn Werner Bahlsen spontan meinen Glückwunsch zum gelungenen Bau zum Ausdruck brachte, so mag hier der Platz und die Gelegenheit sein, der Firma Bahlsen zu wünschen, daß ihr in der Weiterführung ihrer bewährten und schönen Tradition ein weiteres glückliches Vierteljahrhundert beschert sein möge.

Dieses Vierteljahrhundert begann inzwischen für die Firma Bahlsen mit einem weiteren Neubau, dem großen Werk V in Berlin, das am Flughafen Tempelhof auf dem Gelände zwischen Oberlandstraße und Germaniastraße entstand. Für die architektonische Gestaltung wurde der namhafte Architekt Professor Rolf Gutbrodt gewonnen. Die Struktur des für Barsinghausen gefundenen Bauprinzips des „fließenden Arbeitsablaufs" vom Siloturm über die Fertigung bis zur Verpackung und dem Versand wurde beibehalten, aber gemäß der in Barsinghausen gesammelten Erfahrungen und dem neuesten Stand der Technik vervollkommnet. Um sich der anderen „Landschaft", dem Stadtbild Berlins, einzufügen, wählte man hier für die Verkleidung der Außenfront gelben Klinker; die senkrecht und waagerecht komponierten Fliesen lockern die Front dynamisch auf, die überdies durch schmale grüne Keramikstreifen akzentuiert wird. Auch dieses Berliner Werk fügt sich aufs glücklichste in die bewährte Tradition des Hauses Bahlsen ein und ist ein weiteres gelungenes Beispiel ihrer architektonischen Selbstdarstellung.

Anmerkungen siehe Seite 172

BILDTEIL: ARCHITEKTUR

Der 1911 eingeweihte Verwaltungsbau an der Podbielskistraße wurde vom Architekten Karl Siebrecht und seinen Brüdern gebaut und steht heute als „Baudenkmal“ unter dem Denkmalsschutz des Landeskonservators.

LEIBNIZ
KEKS

Details der Front des Verwaltungsgebäudes. Man wählte für die Fassade einen hellen Haustein, den Travertin aus Langensalza, dessen solid-festlicher Charakter durch die großzügige, rhythmische Gliederung der Fensterreihen noch betont wird.

Der „Kinderfries“ über dem Eingang zum Fabrikationsgebäude blieb im zweiten Weltkrieg erhalten, während etliche der kleineren, von Herting gefertigten Majoliken über den Fenstern zerstört wurden.

◀ Das Fabrikationsgebäude in rotem Klinker, ebenfalls 1911 von den Brüdern Siebrecht gebaut und mit bunten Keramiken von Georg Herting geschmückt. Der „Hänsel und Gretel“-Brunnen von Herting (im Vordergrund) wurde im zweiten Weltkrieg zerstört.

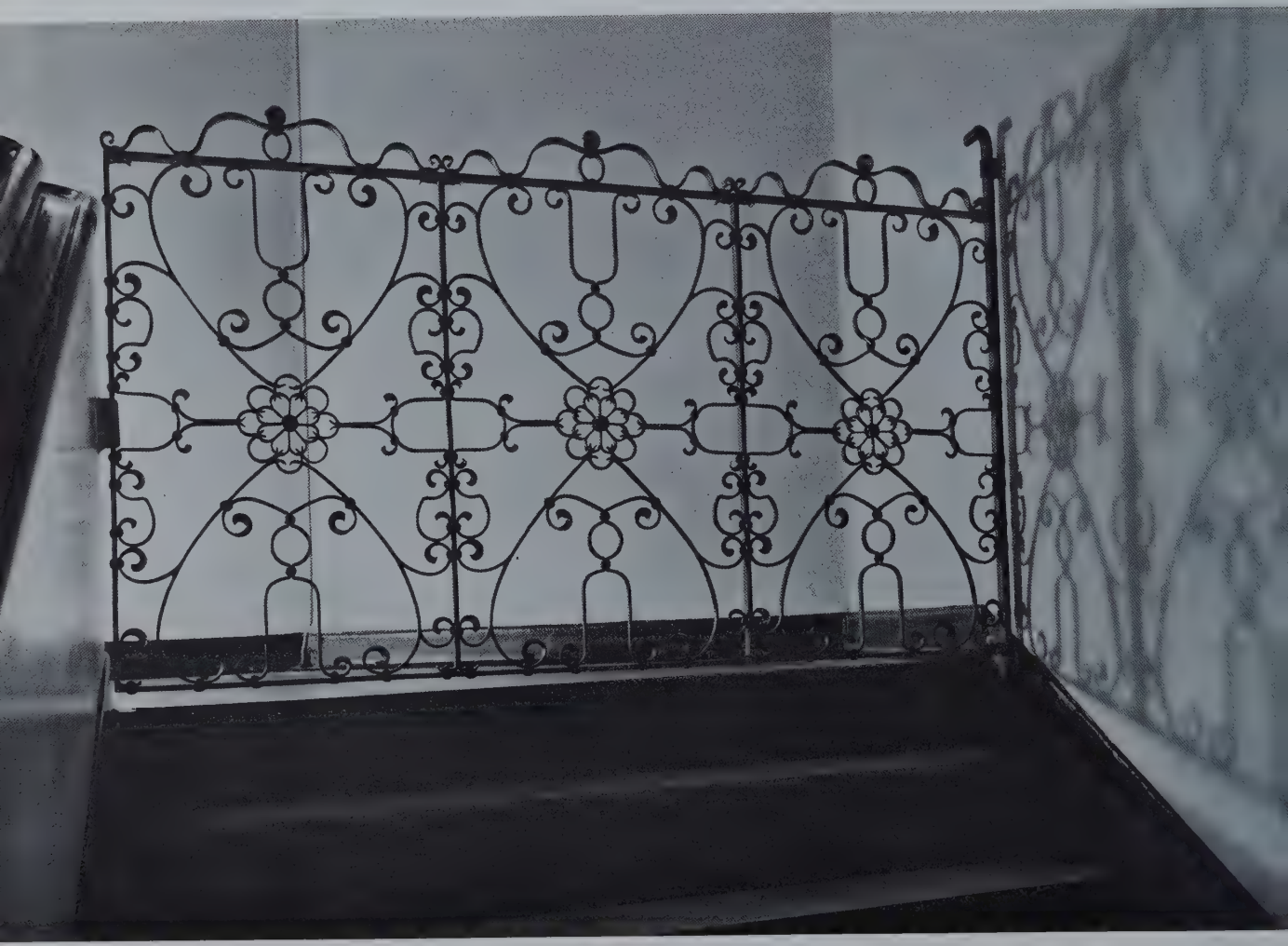
Die Keramiksäulen „Frau mit Vogel“ und „Türkin mit TET-Würfel“, von Ludwig Vierthaler 1914 für den Pavillon der Kölner Werkbund-Ausstellung geschaffen, gehören zur Gruppe der „werbenden Bildwerke“ und stehen heute im Verwaltungsbau.

Das Hauptkontor im Verwaltungsgebäude, wohl eines der ersten „Großraum-Büros", die wir in Europa kennen, zeugt davon, wie hier schon früh in der Raumgestaltung menschliche Würde geachtet und gepflegt wurde.

Der „Strohsalon“ – ein kleiner Konferenzraum mit behaglicher Atmosphäre.

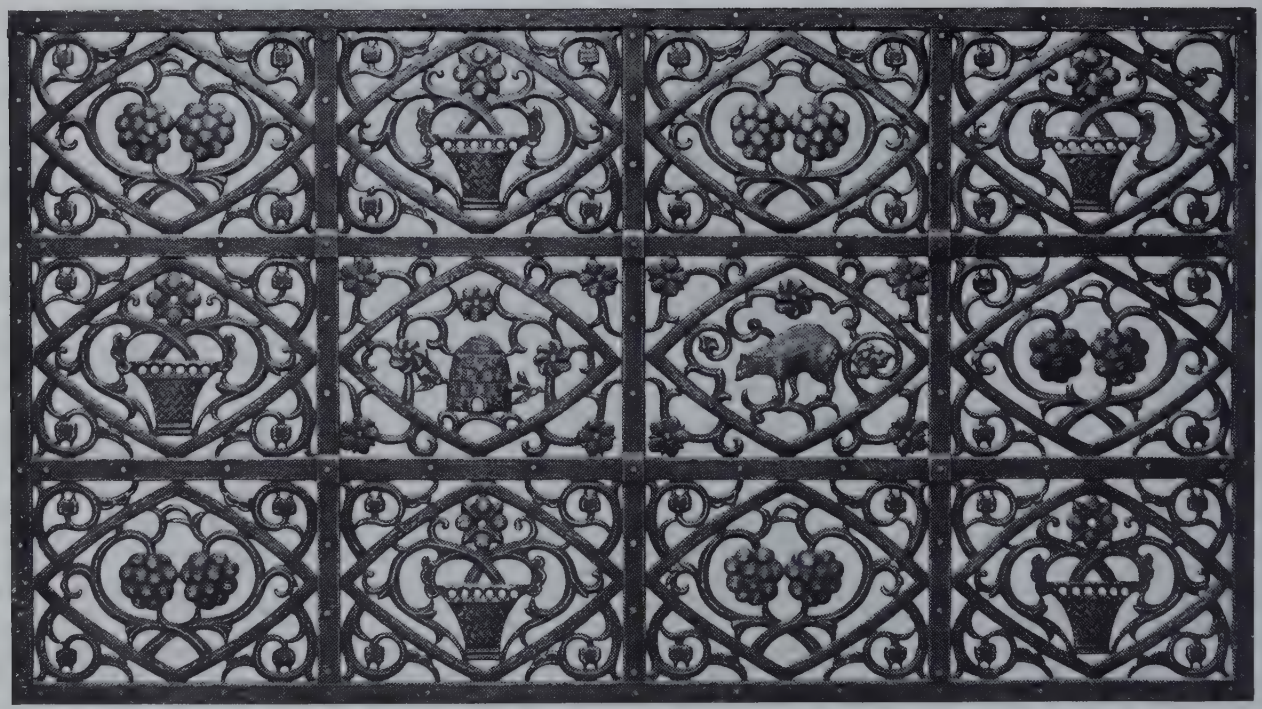
◀ Eine der vom Bildhauer Georg Krüger entworfenen Sitzbänke im Flur des Verwaltungsgebäudes.

Teilansicht des Treppenhauses (links) mit seiner schwingenden und lichten Architektur, dem schmiedeeisernen Geländer und den von Änne Koken geschaffenen Glasfenstern (rechts), die das Märchenthema „Bäumchen schüttle dich“ variieren.



Kein Verbotsschild — eine der handwerklich und künstlerisch geschmackvoll vom Architekten Karl Siebrecht entworfenen „Treppensperren".

Glasfenster von Änne Koken im Treppenhaus. ▸



Eine schmiedeeiserne Heizungsverkleidung von Karl Siebrecht, in der auf reizvolle Art die „Ingredienzien" der Keksfabrik verarbeitet sind.

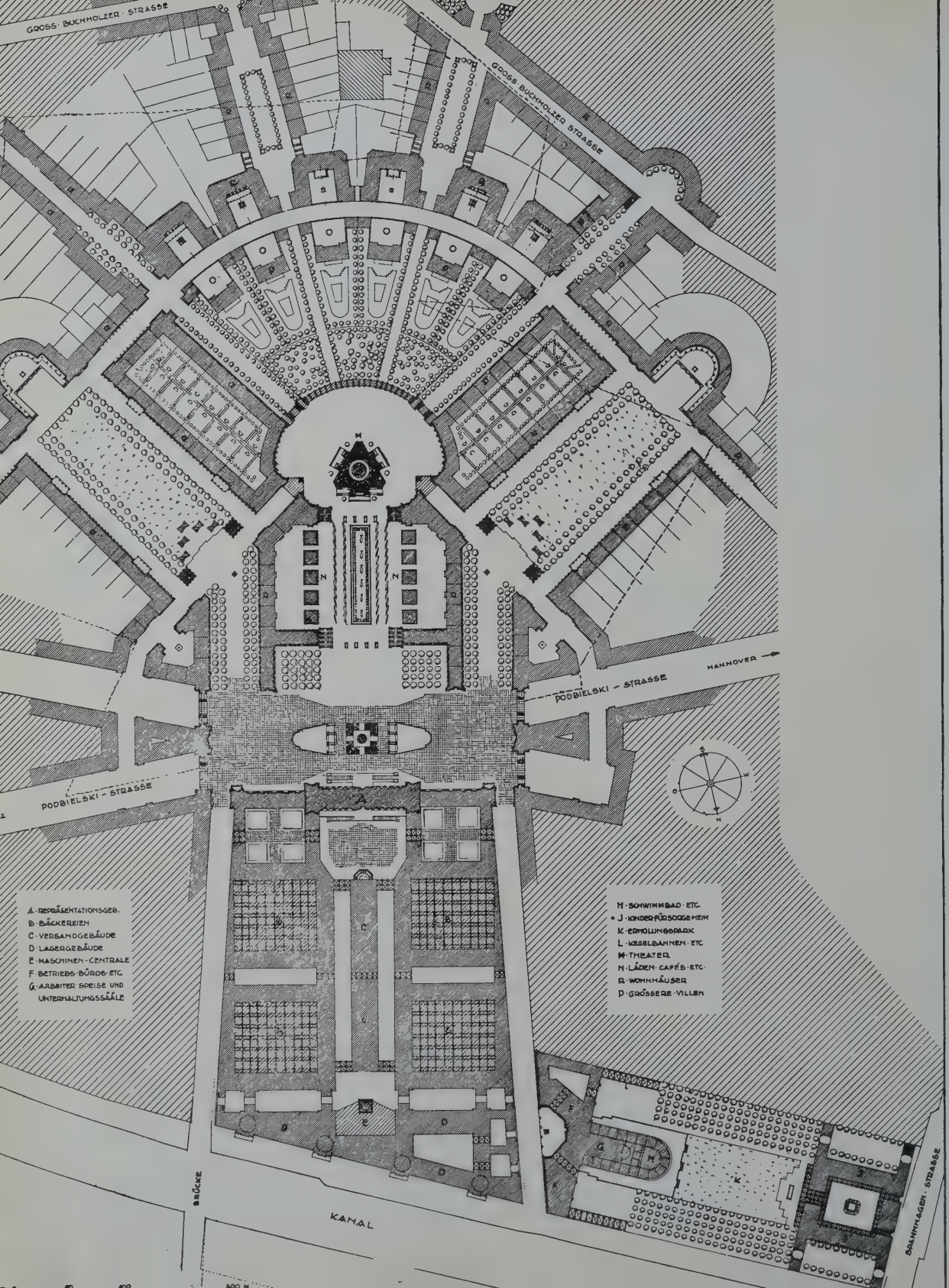
Teilansicht der hübschen, einen fröhlichen Akzent setzenden Deckenmajoliken von dem Bildhauer Georg Krüger. ▶

Beleuchtungskörper in den Büros, Sälen und Treppenhäusern sind bestes schmiedeeisernes Kunsthandwerk im Jugendstil, oft Variationen von Märchenmotiven darstellend; bisweilen (siehe auch Bild S. 35) kongruieren Deckenrelief und Form des Beleuchtungskörpers (Gestaltung: Karl Siebrecht).

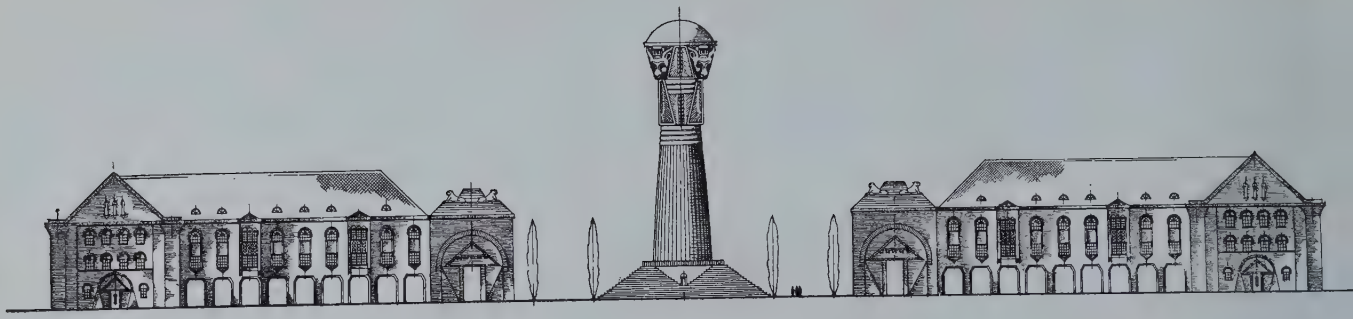
Das Schöne mit dem Nützlichen vermählen: Vorhanghalter sind zugleich Schmuck, Werbung und nützliches Objekt. Auch hier dominiert noch der Jugendstil.

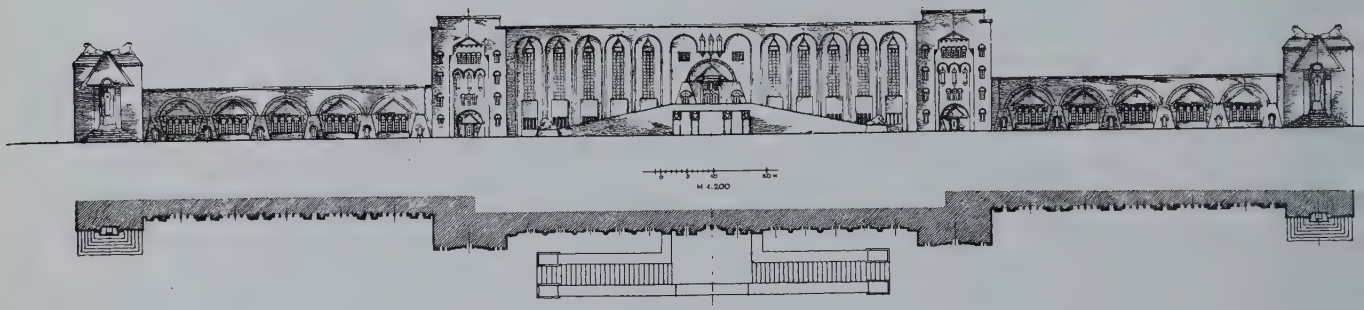
Die von Änne Koken geschaffenen Kacheln in der TET-Bäckerei.

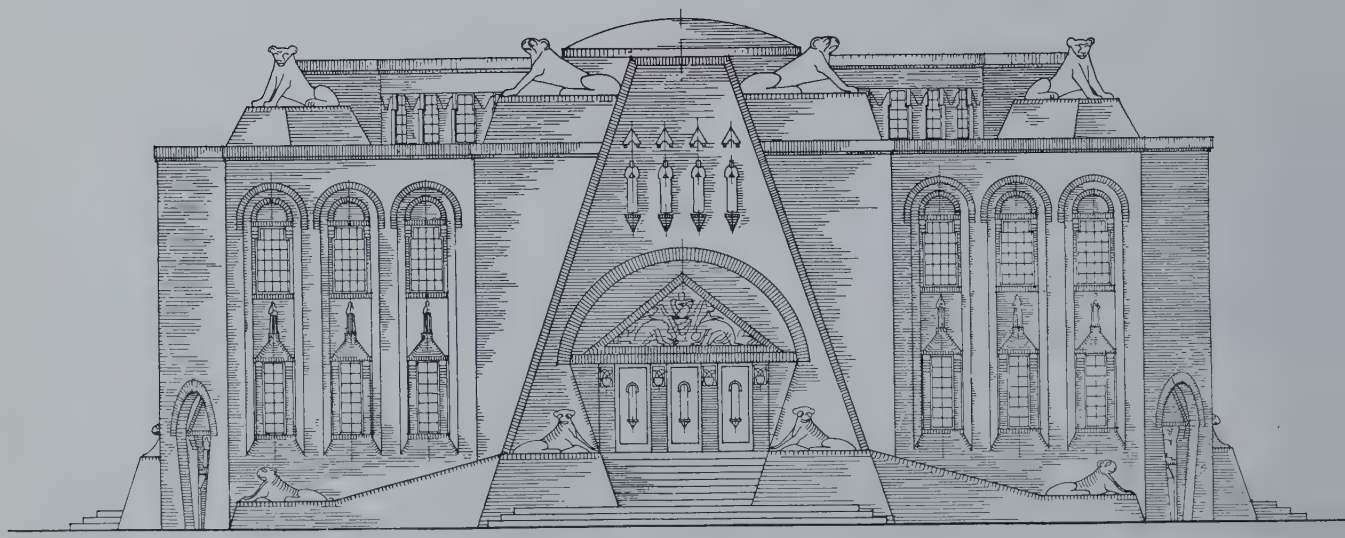
NOCH EINE!!
JET.
DUVE
LEIBNIZ
LEIBNIZ
DUVE
JET.
DUVE


GROSS-BUCHHOLZER-STRASSE
GROSS BUCHHOLZER STRASSE
PODBIELSKI – STRASSE
HANNOVER
PODBIELSKI – STRASSE
A-REPRÄSENTATIONSGEB.
B-BÄCKEREIEN
C-VERSANDGEBÄUDE
D-LAGERGEBÄUDE
E-MASCHINEN-CENTRALE
F-BETRIEBS-BÜROS ETC.
G-ARBEITER SPEISE UND UNTERHALTUNGSSÄÄLE
H-SCHWIMMBAD ETC.
J-KINDER-FÜRSORGEHEIM
K-ERHOLUNGSPARK
L-KEGELBAHNEN ETC.
M-THEATER
N-LÄDEN CAFÉS ETC.
O-WOHNHÄUSER
P-GROSSERE VILLEN
BRÜCKE
KANAL
BAHNHAGEN-STRASSE

Der Lageplan der von Bernhard Hoetger 1917 entworfenen TET-Stadt am Mittellandkanal und das Modell: eine kleine Stadt mit Kirche, Theater, zwei Schulen, Kindergärten, Künstlerwerkstätten, Wohnungen und einem Fabrikkomplex gemäß modernsten Erkenntnissen sollte entstehen.




M 1:200

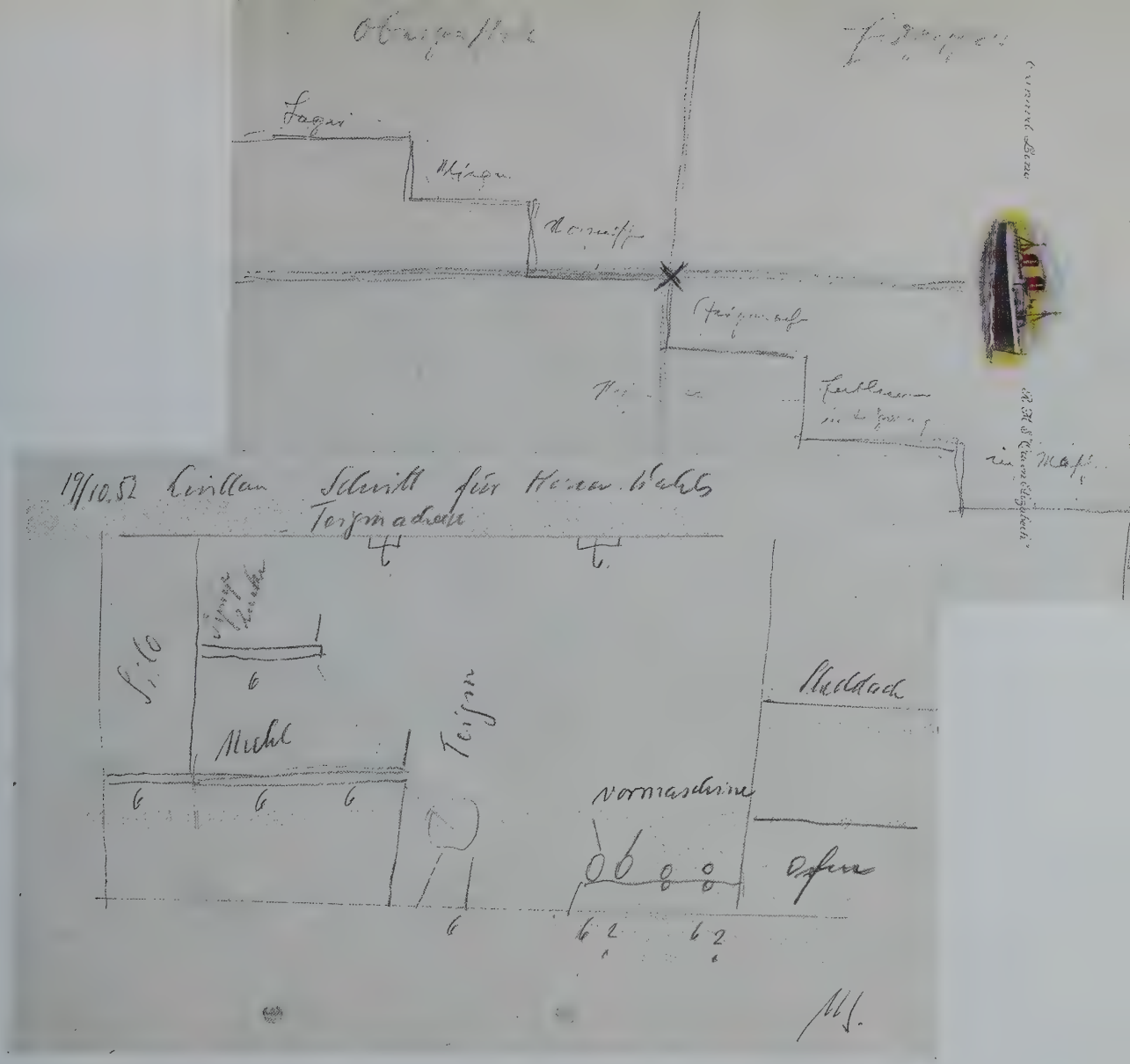


Der von Karl Siebrecht für die Werkbundausstellung 1914 erbaute Bahlsen-Pavillon mit dem Keramikschmuck von Ludwig Vierthaler.

◀ Details der geplanten TET-Stadt nach Hoetgers Entwurf.

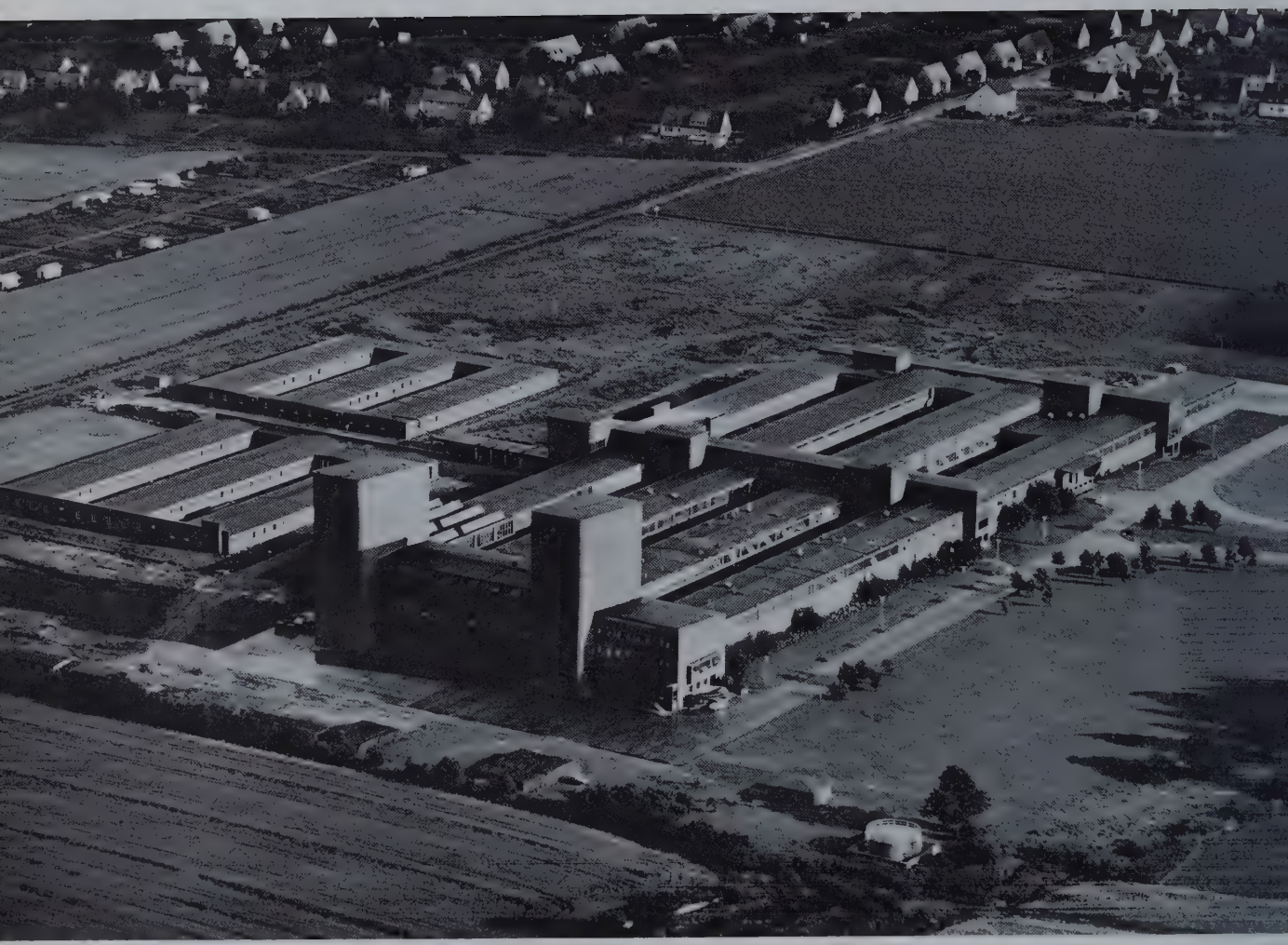
Der vom Architekten Adolf Falke 1928 gestaltete Verkaufsladen am Kurfürstendamm von Berlin: zum ersten Mal wurde hier der Innenraum eines Ladens durch ein breites Schaufenster werbend für den Passanten wirksam gemacht, zum ersten Mal eine Tag und Nacht gleichermaßen wirksame Leuchtwerbung verwendet.

Der Erweiterungsbau an der Lister Straße, 1938 vom Architekten Karl Siebrecht ausgeführt, paßt sich den früheren Bauten gut an und wird doch den modernen Anforderungen ebenso gerecht.



Auf der Rückfahrt von einer Geschäfts- und Studienreise durch die USA entstand der Plan (auf den leeren Speisekarten der „Queen Elizabeth“ der Cunard-Line) für Werk II in Lindau im Bodensee.

◀ Der erste, von der Firma Bahlsen nach dem zweiten Weltkrieg 1949/50 an der Georgstraße errichtete Bau mit den Plastiken von Kurt Lehmann ist ein schönes Beispiel für die Zusammenarbeit von Bauherr, Architekt und Künstler.



Werk III in Barsinghausen — „form follows function" —: die architektonische „Form" ist gleichsam über den in die freie Landschaft gestellten „Arbeitsablauf" (Siloturm gleich Materialspeicher — Verarbeitung — Verpackung) gestülpt (1957/58).

Die beiden ersten Silotürme in der Vorderfornt von Werk III in Barsinghausen.

In diesem Nachtbild wird Erlhoffs Komposition aus Nützlichkeit, architektonischer Schönheit und Werbewirksamkeit, die ein Messepavillon haben muß, besonders gut deutlich.

Teilansicht des Messepavillons, den der Architekt Siegfried Erlhoff 1963 auf dem Gelände der Hannoverschen Industriemesse für Bahlsen baute.

Werk V der H. Bahlsens Keksfabrik in Berlin am Flughafen Tempelhof, gestaltet vom Architekten Professor Rolf Gutbrodt. Die Struktur des Bauprinzips für den „fließenden Arbeitsablauf" wurde beibehalten, aber gemäß dem neuesten

Stand der Technik vervollkommnet. Die Außenfront ist mit gelbem Klinker verkleidet; die senkrecht und waagerecht komponierten Fliesen lockern die Front dynamisch auf, die überdies durch schmale grüne Keramikstreifen akzentuiert wird.

Der Siloturm vo
Werk V ist mit
neuartigen,
auswechselbaren
Werbeflächen
versehen.

WOLFGANG VENZMER

HERMANN BAHLSEN UND DIE KUNST

In den Räumen von Bahlsens Keksfabrik, vor allem im Verwaltungstrakt, begegnet der Besucher überall Bildern und Plastiken von Künstlern des 20. Jahrhunderts. Über Umfang und eigenwilligen Charakter dieser recht geschlossen wirkenden Sammlung wird man sich jedoch erst nach und nach klar. Sie erscheint nicht um ihrer selbst willen zur Schau gestellt, ist vielmehr selbstverständlicher Bestandteil des Hauses und wird durch Namen wie Hans Brühlmann, Paula Modersohn-Becker, Bernhard Hoetger, Willy Jaeckel und Adolf Hölzel profiliert. Sie wurde fast ausschließlich von einem Einzelnen, von Hermann Bahlsen, dem Gründer der Firma, zusammengetragen.

In seiner Person verband sich aufs glücklichste unternehmerischer Geist und starke Aufgeschlossenheit gegenüber der Kunst, besonders der bildenden Kunst. Sein Verhältnis zu ihr war spontan, war unreflektiert naiv. Das wird aus den wenigen noch erhaltenen seiner Briefe an Künstler deutlich, wenn er zum Beispiel — nach einem Ankauf mehrerer Ölbilder — Hölzel in aufrichtiger Begeisterung schreibt: „Ich habe meine helle Freude an den Bildern" und: „Täglich wandere ich zu Ihren Bildern hinauf, um mich daran zu erfreuen" [3]). Sein Umgang mit den Künstlern war von einer schlichten, Vertrauen weckenden Selbstverständlichkeit, wie auch Professor Ludwig Vierthaler, wohl der letzte der Künstler, die Hermann Bahlsen noch persönlich erlebt haben, berichtet hat [4]). Er wirkte als Mäzen, liebte aber nicht, daß viel darüber gesprochen wurde. Sein Sich-verbinden oder Sich-verbünden mit der Kunst ging oft über die Notwendigkeiten des Geschäftes weit hinaus, war sichtbarer Ausdruck seiner auf geistige Durchdringung des Lebens überhaupt gerichteten Kräfte (eindeutig bewiesen auch dadurch, daß er als Gründungsmit-

glied und Stifter die Mitgliedsnummer 1 der 1916 gegründeten Kestner-Gesellschaft hatte), hatte aber doch in mehrfachem Sinne einen konkreten Bezug zur Firma. Seine Ankäufe erfolgten weniger um einer eigenen, privaten Sammlung willen, vielmehr war es sein Wunsch, die Werke in der Fabrik zu Wort kommen zu lassen und seine Mitarbeiter an der geistigen Bereicherung, die ihm der Umgang mit Kunst bedeutete, teilhaben zu lassen. Ein Bezug zur Firma wird auch in einem engeren Sinne erkenntlich, wenn Bahlsen etwa an Hölzel über eine Auswahlsendung Zeichnungen schreibt: „Ihre Zeichnungen habe ich mit vieler Freude durchgesehen...die farbigen würde ich gern noch etwas hier behalten. Einige würde ich sogar gern erwerben, wenn dies möglich ist, und zwar möchten wir die ausgeführten vielleicht einmal als Vorbilder für Packungen verwenden, wenn Sie gestatten."

Bei der Betrachtung dieser Sammlung von Bildern und Plastiken muß man sich den unmittelbaren und engen Zusammenhang mit der angewandten Kunst, der Werbung, stets gegenwärtig halten. Erst die Jahre nach der ersten Aufbauphase gewährten Hermann Bahlsens künstlerischen Neigungen und Interessen freieren Spielraum, naturgemäß zunächst im Bereich der Werbung. Der von Siebrecht nach 1910 aufgeführte Neubau von Fabrik und Verwaltungsgebäude war dann der äußere Anlaß, einheimische und auswärtige Künstler auch für Aufgaben, die mit der Ausschmückung des Baues direkt oder indirekt in Verbindung standen, in stärkerem Maße als zuvor heranzuziehen. Gleichsam als Kulminationspunkt jenes — mit Hermann Bahlsens eigenen Worten — „Hineintragens von Kunst und Schönheit in den Fabrikkreis" [5]) sollten sich die eigens für Repräsentation bestimmten Räume im Neubau, der große und der kleine Sitzungssaal bewähren; auch die spätere Planung der TET-Stadt sah ein „Repräsentationshaus" vor.

Hermann Bahlsen suchte zu den Künstlern mannigfaltige Kontakte, die zu konkreten Aufträgen oder Ankäufen führten; er wurde auf eine noble Art Mäzen, stand jedoch mit dieser Haltung in Hannover nicht ganz allein. In jenen Jahren hatte der langjährige Stadtdirektor Tramm begonnen, eine städtische und daneben eine nicht unbedeutende eigene Sammlung aufzubauen. Auch Kommerzienrat Senator Fritz Beindorff, der Inhaber der Pelikan-Werke Günther Wagner, hatte bereits im Jahre 1911 seinen ersten Wettbewerb für Künstler ausgeschrieben, wiederholte ihn 1913 und legte damit den Grundstock für die spätere Pelikan-Kunstsammlung. Gleichwohl hebt sich Hermann Bahlsen vor diesem Hintergrund als

eigenwillige Persönlichkeit ab, da er als Mäzen und Sammler zusehends einen eigenen Stil entwickelte. Sein leidenschaftliches, mutiges und kompromißloses Engagement für das durchaus noch Problematische war ohne Vorbild und wirkte beispielhaft. Es wundert nicht, daß er, als auch in Hannover das bis dahin fehlende Forum für zeitgenössische Kunst geschaffen werden sollte, 1916 zu den Mitbegründern der Kestner-Gesellschaft gehörte. Offenbar hat er durch seine entschiedene Fürsprache manche der Ausstellungen der Kestner-Gesellschaft in diesen Jahren veranlaßt, wie es beispielsweise in den Fällen Jaeckel und Hölzel feststeht.

Bahlsens Beziehungen zur bildenden Kunst, soweit sie ihren sichtbaren Niederschlag in der Sammlung des Hauses gefunden haben, drängen sich auf die Jahre von 1910—1919, dem Jahr seines unerwartet frühen Todes, zusammen. Da sich in diesem Zeitraum seine Neigungen und Interessen offensichtlich gewandelt haben, wäre es reizvoll, diesen Vorgang im einzelnen nachzuzeichnen. Der Verlust der archivarischen Unterlagen, der Korrespondenzen mit den Künstlern läßt indes nur Vermutungen zu; eine Ausnahme bildet allein der Hölzel-Komplex, der dadurch als pars pro toto besondere Wichtigkeit gewinnt.

Nach 1910 werden also in verstärktem Maße Künstler für die Ausgestaltung des Neubaues herangezogen, zunächst mehr für dekorative, mit dem Bau selbst aufs engste verbundene Aufgaben, bei denen vom Auftraggeber den Ausführenden wohl eine thematische Linie nahegelegt worden ist. Als Teil dieser dekorativen Erstausstattung, zweifellos zur Entstehungszeit insgesamt eine vorbildlich-noble Leistung, sei der bauplastische Schmuck des hannoverschen Bildhauers Georg Herting genannt. Neben dem sehr wandgerechten, auf dem roten Ziegelgrund recht wirkungsvollen Fries von farbigen Majoliken über dem Eingang des Gebäudes Lister Straße, ist es vor allem die Bronzegruppe „Die Brezelmänner", die 1913 über dem Eingang des Verwaltungsgebäudes gleichsam als Fabrikwahrzeichen angebracht wurde. Änne Koken, eine begabte, früh verstorbene hannoversche Malerin, hat weitere Majoliken im Inneren des Hauses auf der „Galerie TET-Leibniz" und Glasfenster für die Treppenhäuser geschaffen, deren Art, bildliche Motive recht sparsam gegen freigelassene Flächen auszuspielen, sich ausgezeichnet der lichten Architektur des Treppenhauses einfügt.

Hauptsächlich zu erwähnen sind die Wandbilder von Julius Diez: zwei große Bildfriese für die Zone zwischen Wandvertäfelung und Decke des Sitzungssaals. Diez gehörte zum Kreis um die 1896 gegrün-

dete Münchener „Jugend“ und hatte eine spezielle Begabung für angewandte dekorative Aufgaben. Die Wandbilder sind auf Leinwände von je 2,25 × 8 m gemalt und wurden Anfang Oktober 1912 vollendet: „Die Göttin TET auf ihrem Throne“ und auf der gegenüberliegenden Seite das „Schlaraffenland“. Es sind, wie bei Herting, Darstellungen einer allegorisierenden, märchenhaft-naiven Welt, die aber mit sicherem Gefühl für die Forderungen des Wandbildes, mit flächiger Wirkung und auf die architektonische Umgebung bezogener Gliederung des Ganzen gestaltet sind und sich vorzüglich in den Raum mit seiner übrigen Ausstattung (ohne die Hölzel-Fenster, die ja erst später noch dazukamen) einfügen. Diez hat die Ausstattung später noch durch einen großen TET-Gobelin bereichert.

Zur dekorativen Ausschmückung des Verwaltungsbaues gehören auch heute noch mehrere Keramiksäulen mit figürlichen Darstellungen, die ursprünglich für den ebenfalls von Siebrecht gebauten Bahlsen-Pavillon auf der Werkbundausstellung Köln 1914 bestimmt waren. Angeregt durch ein in Hannover gastierendes russisches Ballett, für das Hermann Bahlsen dem Künstler Karten geschenkt hatte, wurden sie von Ludwig Vierthaler geschaffen. Die „Türkin mit TET-Würfel“ gehört zu jener Gruppe „werbender Bildwerke“, die zwischen Werbegraphik und eigentlichem Bildwerk die Mitte halten wie auch die Arbeiten der Maler Heinrich Mittag, Claus Meyer und Georg Tronnier. In diesen Bereich gehört auch die Plastik des gebürtigen Ungarn Sandor Jaray, „Adam und Eva“ genannt: eine kindliche Eva, die ihrem Adam statt des obligaten Apfels einen Leibniz-Keks reicht.

Nichts kann Bahlsens Beziehungen zu Kunst und Künstlern seiner Zeit treffender charakterisieren, als eine Übersicht der Künstler, denen seine Vorliebe galt. Nie bewegte er sich in den Bahnen des Gewohnten und Traditionellen: Immer setzte er sich in subjektiver Wahl für die noch unbekannten, aber vielversprechenden Künstler ein, und er, der 1859 Geborene, fühlte sich der Generation der in den 60er und 70er Jahren Geborenen am stärksten zugetan. Es ist die Künstler-Generation, die bestimmt wird durch die Auseinandersetzung mit dem Jugendstil und seiner ausdrucksvollen Führung der Linie, besonders aber von den durch die Namen Cézanne und Gauguin umschriebenen Neuerungen der Malerei. In diesen Kreis gehören auch Max Buri, Joose Goossens, Emil Orlik[6]) und Maria Caspar-Filser. Bilder des schweizerischen Malers Hans Brühlmann sind in Deutschland in keiner Sammlung so reich vertreten wie hier, obwohl einige Werke durch den Krieg verloren gingen. Es darf vermutet werden, daß Bahlsen

durch Adolf Hölzel auf dessen sehr begabten Schüler hingewiesen wurde, der durch eine tragische Krankheit bereits 1911 aus dem Leben geschieden war. Brühlmanns frühe, schon in der Bewältigung des nicht unbeträchtlichen Formates überraschend sichere „Toggenburger Landschaft" 1904 verrät eine monumentale Begabung und malerische Subtilität. Strenger, sicherer gebaut und von reich differenzierter Farbigkeit sind seine zahlreichen, in den Jahren 1908/09 unter dem übermächtigen Eindruck von Cézanne entstandenen Stilleben, die den größeren Teil der Sammlung ausmachen, beispielsweise „Stilleben mit Weintrauben und Japaner" (1908) und „Bauernstrauß mit Mohn" (1909), letzteres von besonderer Ursprünglichkeit und Vitalität. Der „Akt mit gesenktem Kopf" gehört zu einer Reihe von großformatigen Bildern aus dem Jahre 1909, die — direkt oder indirekt — mit einem Wandbildfries für die Loggia des Züricher Kunsthauses in Verbindung stehen, einem Auftrag, der durch die im gleichen Jahre endgültig zum Durchbruch kommende Erkrankung des Künstlers unausgeführt blieb, wie überhaupt das Werk des Frühverstorbenen Fragment geblieben ist. In den zahlreichen Stilleben des jüngeren Brühlmann-Freundes Peter Karl Diem — etwa „Weißer Steinkrug" — wird das immer gleiche Thema in stärker vereinfachender, expressiver Sprache und bravourös, ansprechend abgewandelt.

Wesentlicher, künstlerischer Schwerpunkt der Sammlung sind die Bilder von Paula Modersohn-Becker, der begnadeten Künstlerin, die, bevor Hoetger sie ein Jahr vor ihrem Tode „entdeckte", nahezu unbekannt war. Bahlsen ist schon früh, vor seiner Bekanntschaft mit Hoetger, auf das Werk der Malerin aufmerksam geworden. Ein erstes Bild von ihr kaufte er im Jahre 1910 als Stiftung an die Landesgalerie[7]), wie eine mündliche Überlieferung zu berichten weiß. Zwei Hauptstücke des heute noch 16 Bilder umfassenden Bestandes, „Blasendes Mädchen im Birkenwald" und „Stilleben mit Kürbis", beide aus dem Jahre 1905, sind später in den Besitz der Ludwig-Roselius-Sammlung in Bremen bzw. des Wallraf-Richartz-Museums Köln übergegangen. Das „Stilleben mit Kohl" (1904), ein Ensemble von Krug, Vase, Teller und Gemüsen, zeigt trotz der noch modellierend-impressionistischen Handschrift bereits den Zug zum Einfachen, die „große Einfachheit der Form", die die Künstlerin anstrebte. Das wenig später entstandene „Brustbild einer Italienerin" (1905/06) mit der Gestalt des Mädchens als dunkle Form in knappem Umriß vor dem Landschaftshintergrund ist ein schlichtes, verinnerlichtes Bild des Menschen. Das ursprüngliche, unschuldig-naive und zugleich vorahnend-wissende Wesen des Kindes hat Paula

Becker immer wieder dargestellt; wir finden hier das „Rotblonde Mädchen mit braunem Kleid und schwarzem Hut“ und das „Hockende Mädchen mit Storch“. Dieses Bild und der „Halbakt der Italienerin“, beide 1906 entstanden, zeigen eine auf das Wesentliche reduzierte elementare Sprache der plastischen Formen, die jeweils vor farbige Fläche gesetzt werden. Das um 1906/07 entstandene „Selbstbildnis“, ein kleines, aber intensives Bild, überzeugt durch die Schlichtheit des Ausdrucks: der Kopf allein, im knappen Ausschnitt und ohne jedes ablenkende Beiwerk, mit einem seltsam fragenden und zugleich leidvollem Blick und der nachdenklichen Geste der das Kinn stützenden Hand. Paula Modersohn-Beckers Welt des Einfachen, Ursprünglichen, der hauptsächlich Worpswede die Motive gab (künstlerisch ist sie allerdings weit über dessen lyrische Heimatmalerei hinausgewachsen), steht Emil Nolde schon durch seinen niederdeutschen Charakter einigermaßen nahe. Vielleicht als Folge einer ersten Nolde-Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft befinden sich einige Aquarelle und Druckgraphiken in der Sammlung, darunter zwei frühe Radierungen. Neben Nolde ist — von den eigentlichen „Brücke-Expressionisten“ — nur Max Pechstein mit drei Bildern aus seiner „Palau-Periode“ vertreten, dem Ergebnis einer Reise in die Südsee 1914/15.

Ein sozusagen expressionistischer Außenseiter, Willy Jaeckel, verdient wiederum ausführlichere Erwähnung. 1915 oder erst Anfang 1916 ist der Auftrag, große Wandbilder für den Aufenthaltsraum der Arbeiter zu schaffen, an den damals noch nicht einmal dreißigjährigen Künstler vergeben worden, der Bahlsen durch den ihm befreundeten Ludwig Vierthaler empfohlen worden sein soll. Es war der erste Auftrag, der Jaeckels großer, nach einer monumentalen Aufgabe förmlich drängender Begabung zuteil wurde, wobei ihm die Wahl des Themas überlassen worden war. Er gab den vier je ca. 2,50 m hohen und 3 bzw. 4 m breiten Leinwandbildern die Titel „Zärtlichkeit“, „Wandern“, „Andacht und Schauen“ und „Ruhe“. Sie sind in der Bombennacht des 8./9. Oktober 1943 zerstört worden, so daß allein die erhalten gebliebenen vorbereitenden Skizzen[8]) und die Fotos der zerstörten Bilder noch einen gewissen Eindruck vermitteln können. Diese Bilder erhalten ihren besonderen Charakter durch die Art, wie hier ein leidenschaftliches Temperament, ein tief nachdenklicher Geist um den für ihn typischen Ausdruck ringt und versucht, der formalen Gestalt konkrete Inhalte, wie sie durch die Bildtitel umschrieben werden, zu unterlegen. Diese starke Akzentuierung des Inhaltlichen und im Zusammenhang damit eine

der Darstellung eigene Pathetik spiegeln deutlich den Geist der Entstehungszeit, sind uns heute aber fremder geworden. Im kleinen Format, in der mehr andeutenden, sich ganz auf die Mittel des Schwarzweiß beschränkenden Skizze scheint derartiges eher möglich als im ausgeführten monumentalen Bild, zumal bei Jaeckels ziemlich realistischem Grundansatz. Trotzdem stellt dieser Bildzyklus eine eindrucksvolle Leistung dar, schon in der Bewältigung des riesigen Formates; in ihm, dem Hauptwerk Jaeckels, ist wahrscheinlich das erreicht, was mit den Mitteln der Zeit überhaupt erreichbar war. Daneben enthält die Sammlung auch ein sehr unkonventionelles, ganz in Grautönen gehaltenes Hermann-Bahlsen-Porträt aus dem Jahre 1917.

Bahlsens vielseitige künstlerische Interessen erstreckten sich auch auf die Plastik. Das bezeugen die vorhandenen Arbeiten von Ernst Barlach, dessen schwerfälliges niederdeutsches Temperament, dessen Ernst und Gestaltungswille Bahlsen offenbar „lag": die bekannte frühe Keramik „Bettlerin" mit ihrer demütigen, gleichsam noch ganz aus dem Jugendstil-Lineament heraus entwickelten Gebärde. Barlach hat seine Bettlergestalten „Symbole für die menschliche Situation in ihrer Blöße zwischen Himmel und Erde" genannt, eine Charakterisierung, die für alle Werke des Künstlers zutreffend scheint. Außerdem sind zu nennen zwei kleine getönte Gipse „Der Schwertzieher" und „Der Wüstenprediger", beides bislang nicht bekannte Studien zu den entsprechenden größeren Ausführungen in Holz, die 1911 bzw. 1912 datiert sind. Beim „Schwertzieher" scheint es sich nach den Bleistiftspuren auf Gips sogar um das direkte Arbeitsmodell für die Übertragung in Holz zu handeln. In der einfach und groß gesehenen Gestalt wird das Wesentliche gegen das Unwesentliche, nur Beiläufige abgegrenzt, das plastische Motiv durch die ausdrucksvolle Sprache der Gewänder, die — wie immer bei Barlach — zugleich ein Inneres sichtbar macht, verdeutlicht.

„Durch Zufall", so berichtet Hermann Bahlsen, „lernten wir Herrn Professor Hoetger kennen, indem wir ihn wegen Erwerbung einer Plastik für die Hohenzollernstraße geschrieben hatten ... Er besuchte uns, und wir besuchten ihn." Dieses Kennenlernen muß im Jahre 1915 oder sogar erst 1916 stattgefunden haben[9]). Daß aus ihm eine enge, von einem unbedingten Vertrauen auf das Genie dieses vielseitigen Künstlers getragene Verbindung so spontan erwachsen sollte, charakterisiert wieder die Eigenart des bei Hermann Bahlsen mit den Jahren immer stärker ausgeprägten Interesses, das mehr dem indivi-

dualistischen Einzelgänger, dem Suchenden, dem mit den Problemen dieser Welt ringenden Künstler galt. „... wir vertrauen dem Genie Hoetgers und ein Genie soll man immer walten lassen, selbst auf die Gefahr hin, daß nicht alles gelingt", bekennt Bahlsen[10]).

Obwohl das Schwergewicht der Beziehungen zwischen beiden mit dem Entwurf der TET-Stadt eindeutig im architektonischen Bereich liegt, ist doch auch ein großer Teil des plastischen Oeuvres in Bahlsens Besitz übergegangen. Er soll Hoetger beauftragt haben, für eine würdige Aufstellung in einem eigenen, von ihm selbst zu erbauenden Raume Rechnung zu tragen. Auch dieses geplante Hoetger-Museum wurde leider nicht verwirklicht, was im Hinblick auf die fortwirkende Geltung des Hoetgerschen Werkes, das heute unverdienter Vergessenheit anheim gefallen ist[11]), bedauert werden muß. Die Vielseitigkeit des Plastikers Hoetger, Ausdruck seines leidenschaftlichen, sich keiner Konvention verpflichtet fühlenden Suchens nach einer ihm gemäßen Form, soll hier wenigstens angedeutet werden. Während die aus dem Jahre 1909 stammende Bronze „Gedankenflug" mit sehr schlichten plastischen Mitteln gleichsam den Menschen verkörpert, der sich geistig über die Welt des Realen erhebt, wird in der farbigen Majolika „Wut" (1912), zugehörig zu einem in Teilen ebenfalls vorhandenen Zyklus „Licht- und Schattenseiten", eine expressive Ekstase in eine an Ostasiatisches erinnernde Form gekleidet. Hier hat Hoetger das Ostasiatische intuitiv als Ausdrucksmittel für sich adaptiert. Sehr gut ist der Künstler als Porträtist vertreten: mit frühen Arbeiten wie den beiden Köpfen „Lee Hoetger" und „Lee Hoetgers Schwester", zwei Marmorköpfe aus dem Jahre 1905; der Kopf „Frau Dülberg"[12]) aus dem Jahre 1914 zeigt in seiner ägyptischen Stilisierung und Strenge einen klaren Aufbau der plastischen Werte, ebenso das Porträt „Sent M'Ahesa", einer mit Hoetger befreundeten baltischen Tänzerin, die in ägyptischem Kostüm aufzutreten pflegte. In dieser 1917 entstandenen Bronze ist nicht zuletzt durch die ungewöhnliche Verbindung des Kopfes mit Hals- und Schulterpartie die grazile, bewegliche Eleganz wie auch die lebhafte Geistigkeit der Dargestellten überaus überzeugend zum Ausdruck gekommen. Der Porträtkopf Hermann Bahlsens (1919), wohl noch zu Lebzeiten des Dargestellten entstanden, könnte in seiner leicht idealisierten, den geistigen Habitus des Porträtierten herausstellenden Haltung auch erst nach Hermann Bahlsens Tod als ein bleibendes Dokument der freundschaftlichen Verbindung geschaffen sein.

Von Hoetger abhängig scheinen auch die — nicht mehr vorhandenen — Wandmalereien und Glasfenster

von Martel Schwichtenberg, die auch am Entwurf der TET-Stadt mitgearbeitet hatte. Anstelle der zurückhaltenden ursprünglichen Ausstattung des „Musterladens“ [13]), der in einem Bild von Tronnier dokumentarisch festgehalten wurde[14]), treten nun diese Malereien in einem Stil, der eine eigenartige Verbindung von ägyptisierenden Motiven mit kubistischen Formen aufweist und auch in gleichzeitigen Plakatentwürfen seinen Niederschlag gefunden hat. Nichts kennzeichnet die entschiedene Wandlung von Hermann Bahlsens künstlerischen Anschauung besser, als seine sich hier dokumentierende Unzufriedenheit mit der „Erstausstattung“ [15]).

Schon Jahre vorher, im Oktober 1915, hatte Bahlsen in einem Brief an Adolf Hölzel davon gesprochen, daß er für den Musterladen sehr gern interessantere Glasfenster als die jetzigen haben möchte. „Würde es wohl für Sie von Interesse sein, sich dieser Sache anzunehmen? Ferner haben wir noch ein Turmtreppenhaus, das wir gern mit Glasfenstern schmücken möchten, die hauptsächlich abends zur Geltung kommen müßten, da dies der Aufgang zum Vortragssaal ist, dem Sie sich vielleicht auch widmen, wenn es für Sie von Wert ist“ [16]). Hermann Bahlsen muß Adolf Hölzel, der Ende 1905 nach Stuttgart berufen worden war und seitdem dort wirkte, Mitte des Jahres 1915 kennengelernt haben. Hölzel berichtet in einer Aufzeichnung: „In meinem Leben trafen einzelne märchenhafte Glücksumstände ein. So kam eines Tages durch Zufälle Herr Bahlsen in mein Atelier in Stuttgart, und das Endergebnis war eine Bestellung dreier großer Glasfenster für seinen Sitzungssaal in seiner bekannten Fabrik in Hannover . . .“ [17]). Nun, genau genommen, ist der Auftrag der Glasfenster erst in der ersten Novemberhälfte, nach einem Besuch in Hannover, perfekt gemacht worden. Für den damals bereits 60jährigen kam dieser Auftrag, der erste Auftrag für ein Glasfenster, der ihm überhaupt zuteil wurde, schicksalhaft genau im richtigen Zeitpunkt. In seiner Malerei hatte er einen Punkt erreicht, wo eine zunehmende Intensivierung des farbigen Ausdrucks ihn zwangsläufig an die Probleme der Glasfenstergestaltung herangeführt, ihn für die Arbeit in diesem neuen Medium „Glas“ besonders aufgeschlossen gemacht hatte. Es scheint, daß Bahlsen — das macht sein Verdienst aus — intuitiv bei Hölzel künstlerische Möglichkeiten erspürt hat, die gerade ihm sehr gemäß sein mußten, aber ungenutzt waren, da bisher die entsprechende Aufgabe fehlte. Obwohl Hölzel sofort an die Entwurfsarbeit geht, zieht sich die Ausführung, schon durch die riesigen Dimensionen des Ganzen, doch länger hin: es handelt sich um drei je etwa 5,50 m hohe und

etwas über 2 m breite Flächen. Die Entwürfe waren bis Mitte des folgenden Jahres fertig, ihre Umsetzung in Glas hingegen, in den Glaswerkstätten von Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorf in Berlin-Treptow, dauert bis November 1917. Am 14. April 1918 findet endlich die Einweihung der Fenster mit einem erklärenden Vortrag des Künstlers statt.

Während dieser Zeit stehen Auftraggeber und Künstler in engstem Kontakt; ihre Beziehungen vertiefen sich und verwandeln sich in ein Verhältnis freundschaftlichen wechselseitigen Verstehens und Einvernehmens. Mit Spannung, ja mit Ungeduld verfolgt Hermann Bahlsen das Wachsen und Werden dieses Werkes. Zur Besichtigung des mittleren, zuerst fertigen Teilfensters trifft er mit Hölzel in Berlin zusammen. Wie übermächtig der Eindruck für ihn gewesen sein muß, geht aus einem handschriftlichen Brief vom 12. Oktober 1916 hervor, den Bahlsen aus Berlin an den Künstler schrieb und der hier vollständig wiedergegeben sei: „Sehr geehrter Herr Professor Hölzel! Nachdem ich jetzt etwas zur Ruhe und Sammlung gekommen bin, fühle ich mich gezwungen, Ihnen noch einmal zu sagen, wie sehr ich mich gefreut habe, mit Ihnen vor Ihren köstlichen Glasfenstern gewesen zu sein. Ich muß sagen: es war mir ein Erlebnis, und ich stand so sehr unter diesem Eindruck, daß es mir einfach unmöglich war, in Ihrer Gegenwart Ihnen all das zu sagen, was ich empfand. Also noch einmal: es war mir eine große Freude, und mit Spannung erwarte ich die Vollendung Ihres Werkes. Dabei bin ich noch auf etwas gekommen, was ich Ihnen gleich sagen möchte. Die rückwärtigen Glasfenster im Saal dürfen nicht in die Hände der von Ihnen vorgeschlagenen Schüler kommen. Ich sage es frei heraus: Entweder Sie müssen sie machen, oder sie bleiben, wie sie sind. Ich denke, wir verstehen uns auch hierin, und ich brauche Ihnen gar nicht mit Gründen zu kommen. Viele freundliche Grüße Ihr Hermann Bahlsen“ [18]).

Daneben werden Ankäufe von Ölbildern, „als Überleitung zu den Glasfenstern“ getätigt; der heute erhaltene Bestand von 14 Bildern — ein weiteres Bild wurde im Jahre 1953 an den Stuttgarter Galerieverein gestiftet — zeugt noch jetzt von hohem Qualitätsgefühl des Auswählenden. Ein glücklicher Zufall hat es gefügt, daß in dieser Auswahl die Entwicklung Hölzels von etwa 1907—1916 ablesbar ist, also bis hin zu jener Phase, in der das Glasbild (zusammen mit dem späteren, in den zwanziger Jahren geschaffenen Pastellwerk) wichtiger wird als das Ölbild. Als ein Beispiel der frühen, noch von Hölzels Dachauer Stil geprägten Bilder zeigt die 1907/08 entstandene „Landschaft mit drei Figuren im Vorder-

grund“ eine Verbindung von großer vereinfachender Form und einem eigenen, auf die Skala der Gelb-, Braun- und Grüntöne beschränkten farbigen Ausdruck. In der „Legende“ von 1908, dem von Bahlsen so sehr geschätzten Bild, erscheint das bei Hölzel häufige, immer aber gleichsam nur angedeutete Motiv der „Anbetung“ in einer nur scheinbar skizzenhaften, in Wahrheit aber kompositionell und farbig sicher und harmonisch ausgewogenen Formulierung. Die „Komposition mit drei Akten“ (1908/09) und die „Marktszene“ (1911/12) sind Kompositionen im eigentlichen Wortsinne. Sie sind, obwohl in ihnen Gegenständliches durchaus noch anklingt, Schöpfungen einer reichen künstlerischen Phantasie. Daß aus Hölzels formalen Operationen, die sich zumal auf Probleme der Farbe, die Gesetzmäßigkeit der farbigen Beziehungen und den letztlich harmonischen Ausgleich im Bilde konzentrieren, eindrucksvolle und großartige Bilder entstehen, ist das Geheimnis echter schöpferischer Leistung. Gegenüber den frühen Bildern wird in der „Anbetung“ (1914/15) der farbige Ausdruck intensiviert, vor allem durch die Verwendung von Gelb, Rot und Blau. Das Bild gehört zu einer Reihe ähnlicher, formal nur wenig abgewandelter Bilder; das Problem der Variation, das im Spätwerk des Künstlers eine Rolle spielt, klingt hier erstmals an. Die „Abstraktion“ (1915/16) ist zweifellos im engsten Zusammenhang mit dem Glasfenster-Auftrag entstanden und weist künstlerisch auf deren Gestaltung hin. Hölzel hebt in einem kurzen Artikel, in dem er über die Entstehung des Fensters berichtet[19]), hervor; „Und gerade der Auftraggeber war seiner Gesinnung nach dazu angetan, weder bestimmte Forderungen zu stellen, noch in irgendeinem Sinne seinen Einfluß zur Geltung zu bringen... Ich durfte machen, was ich wollte.“ Er ging bei der Entwurfsarbeit davon aus, jedes der drei Fenster sowohl für sich als auch die Fensterwand insgesamt durchgehend zu komponieren: Die Farbformen übergreifen die verhältnismäßig breite Rahmung jedes einzelnen der je 18 Felder eines Fensters; die Fenster lassen dabei jedes für sich und zumal als Gruppe eine symmetrische Ordnung erkennen. Bei bewußt radikalem Verzicht auf gegenständliche Erinnerungen, wie sie vorher beim Künstler zumeist noch angetroffen werden, wird in einer kubistisch-facettierenden Sprache, die im einzelnen gleichsam kaleidoskopartig erscheint, ein Kosmos farbiger Gesetzmäßigkeiten erreicht. Jede der drei primären Grundfarben — Gelb im linken, Rot im mittleren, Blau im rechten Fenster — gibt gewissermaßen das Thema an, das dann jeweils reich abgewandelt wird. Der Künstler selbst betont in einer Äußerung über

das Fenster die Zuordnung scharfer eckiger Formen zum Gelb und anders wirkender runder Formen zu Rot: „Es war in diesem Fall angestrebt, ungefähr wie in einer Symphonie drei Sätze einander gegenüberzustellen, wobei das Blau, dunkel, etwas Ruhiges ausgedrückt hat, Adagio, während das Rote mit den runden Formen den sicheren, klaren Satz ergab, das gelbe Fenster den Eindruck von etwas äußerst Lebendigem machte..."[20]). Wenn Hölzel bei seinem Schaffen eine „absolute" Malerei in Analogie zur Musik ganz aus den künstlerischen Mitteln heraus entwickelt oder eine „musikalische" Malerei angestrebt hat, hier in diesem Glasfenster haben seine Intentionen die reinste Erfüllung gefunden, scheinen Erstrebtes und Erreichtes zu einer idealen Übereinstimmung gekommen. Hölzel sagt zum Schluß einer Aufzeichnung über Glasfenster: „Das alles (gemeint ist der besondere Charakter der alten Fenster) ist uns und unserer Zeit völlig verloren gegangen, wie so vieles in allen Künsten vergangener Zeiten, das wir mühsam wiederfinden und uns neuerfinden müssen"[21]). Man wird vom Künstler mit Fug und Recht behaupten dürfen, daß sein eigener Anteil an diesem Wiederfinden und Neuerfinden nicht hoch genug eingeschätzt werden kann! So bedeutet das Fenster, innerhalb der Sammlung sicher das hervorragendste Einzelwerk, in mehrfachem Sinne einen Höhepunkt in Adolf Hölzels Schaffen.

Hermann Bahlsen hat, das verdient hervorgehoben zu werden, auf eine sehr entschieden sich engagierende Art einen Künstler gefördert, der zwar in Stuttgart als Akademielehrer wirkte und dort das begann, was heute als „Hölzelkreis" und „Beitrag Stuttgarts zur Kunst des 20. Jahrhunderts"[22]) zu einem fest umrissenen Begriff geworden ist, der damals jedoch als spiritus rector der Stuttgarter Moderne eine heftig umstrittene Persönlichkeit war. Für Hölzel war mit Bahlsen zum ersten Mal ein wirklicher Mäzen in sein Leben getreten und hatte ihm, vom Finanziellen einmal ganz abgesehen, ein Gefühl der Bestätigung gegeben, das ihm damals im engeren Kreis seines Stuttgarter Wirkens letztlich versagt geblieben war. Es überrascht daher nicht, daß Hölzel in diesen Jahren ernsthaft mit dem Gedanken einer Übersiedlung nach Hannover gespielt hat, wobei Hermann Bahlsen ihn in dieser Absicht nur bestärkte. Da dies für Hölzel jedoch auch die Aufgabe seines Lehramtes bedeutet hätte — und er war Lehrer aus Leidenschaft! —, zögerte er die Entscheidung, die dann gegen Kriegsende zusehends schwieriger wurde, immer wieder hinaus. Da überrascht Hermann Bahlsen den Künstler eines Tages mit der brieflichen Mitteilung[23]), er habe Herrn Dr. Küppers gebeten, ihn aufzusuchen, um eine Kollektivausstellung in der

Kestner-Gesellschaft vorzubereiten. Die Anregung zu dieser Ausstellung, die dann im Oktober/November 1918 — als eine erste, wirklich repräsentative Kollektivausstellung des Künstlers überhaupt — stattfindet, sollte sich als unabsehbar folgenreich erweisen. Senator Kommerzienrat Fritz Beindorff entschied sich wenige Tage nach der Eröffnung zu einem ebenso bemerkenswerten wie seltenen Schritt: er kaufte die gesamte Ausstellung mit ihrer Kollektion von 75 Ölbildern und einer größeren Anzahl von Zeichnungen. Letztlich wurde durch diesen, mit Hölzels eigenen Worten „seltsamen Erfolg", der ihm da so unverhofft zugefallen war und natürlich auch von Bahlsen als dem Initiator der Ausstellung mit außerordentlicher Freude aufgenommen wurde, jene geradezu schicksalhafte Verbindung des Künstlers mit Hannover endgültig besiegelt[24]).

Heute, da Adolf Hölzel in seiner Bedeutung als Wegbereiter der Moderne mehr und mehr allgemeine Anerkennung findet, können wir sagen, daß dieser Komplex der sicher wichtigste und bedeutendste der Sammlung ist. Durch Hermann Bahlsens plötzlichen Tod im November 1919 brach das Begonnene abrupt ab. Nach dem verlorenen Krieg, in der Phase wirtschaftlicher Schwierigkeiten und des harten Existenzkampfes, begann in der Werbung eine Umorientierung von der stark künstlerischen Ausrichtung zu streng wirtschaftlich-werblichen Methoden; die Kunst mußte zwangsläufig die Bedeutung verlieren, die sie bis dahin innerhalb der Firma eingenommen hatte. Gewiß ist auch in den folgenden Jahrzehnten, die durch Inflation, Wirtschaftskrise und endlich die Kunstdiktatur des Nationalsozialismus den Künsten nicht besonders günstig waren, gelegentlich das eine oder andere Werk für die Sammlung hinzuerworben worden. Diese späteren Erwerbungen: die kleine Landschaft von André Derain, die Bronze „Lesende Mönche" (1932) von Ernst Barlach, eine kleine Plastik „Paracelsus" (1936), Landschaftsaquarelle von Hoetger (Arbeiten, die den vorhandenen Bestand an frühen Werken beider Künstler auf glücklichste ergänzen) und das Aquarell „Am Backofen" (1922) von Karl Schmidt-Rottluff, bleiben gleichwohl Einzelfälle; sie verändern den Charakter der Sammlung als Ganzes nicht.

Nach 1945 hat Werner Bahlsen, einer der Söhne Hermann Bahlsens, entscheidend mit dazu beigetragen, daß die Kestner-Gesellschaft — zu deren Gründern der Vater ja seinerzeit gehört hatte — ihre für Hannover so verdienstvolle Arbeit wieder aufnehmen konnte. Eine Erweiterung der Kunstsammlung des Hauses in Richtung auf die künstlerische Gegenwart ist damals aber nicht erfolgt, sicher nicht zuletzt

aus Achtung vor dem Werk des Vaters und aus dem Gefühl, daß etwas wie diese in einer einmaligen Konstellation aus glücklichen, einander ergänzenden Zufällen gleichsam organisch gewachsene Sammlung sich nicht einfach fortsetzen lasse, nachdem die Kontinuität einmal zwangsläufig abgerissen war. So kommt es, daß das, was sich, abgesehen von einigen wenigen Kriegsverlusten, bis heute erhalten hat, ein Spiegelbild und die Zeiten überdauerndes Zeugnis für Hermann Bahlsens Beziehungen zur Kunst ist.

Mag diese Sammlung — das Ergebnis weniger Jahre intensiven Kontaktes mit Kunst und Künstlern, Beispiel eines echten, wagenden Mäzenatentums — heute, gemessen an anderen, weit umfänglicheren, aber auch der Struktur nach anders gearteten Unternehmungen vergleichsweise bescheiden anmuten, so ist sie doch aus einer lauteren Gesinnung, aus Überzeugung und Leidenschaft gewachsen.

Anmerkungen siehe Seite 172

BILDTEIL: KUNST

Georg Hertings Entwurf für die Bronzegruppe „Die Brezelmänner“, die 1913 über dem Eingang zum Verwaltungsgebäude als „Fabrikwahrzeichen“ angebracht wurde.

„Die Göttin TET auf ihrem Thron“, einer der beiden großen Bildfriese, die Julius Diez, 1912 für die Zone zwischen Wandvertäfelung und Decke des Großen Sitzungssaales malte.

Julius Dietz entwarf 1915 auch den TET-Gobelin (ausgeführt von der Münchener Gobelin-Manufaktur) für den Sitzungssaal. Die vier Felder versinnbildlichen: „Merkurius“, „Der Rechner“, „Verkauf“, „Mutter und Kind“.

„Adam und Eva“, ein „werbendes Bildwerk“ des Ungarn Sandor Jaray: Eva verführt ihren Adam mit einem Leibnizkeks.

„Türkin mit TET-Würfel“, eine Keramik von Ludwig Vierthaler (aus dem Zyklus der 1914 für den Pavillon der Werkbundausstellung, Köln, geschaffenen Keramiksäulen).

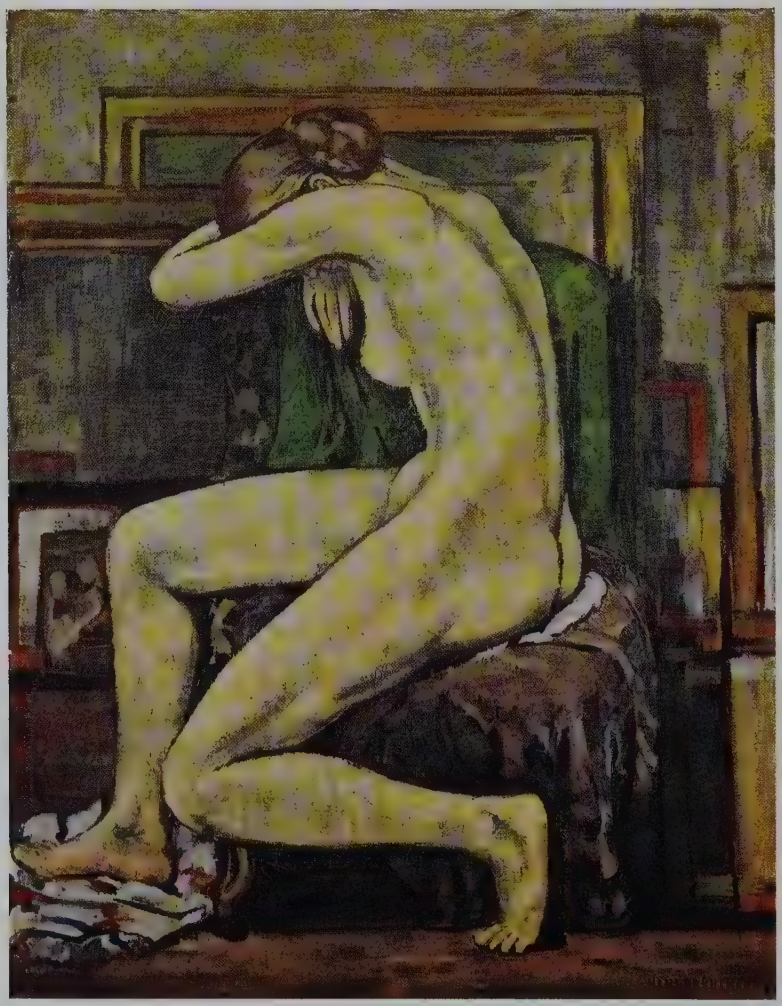
Josse Goossens „Tanz ums Goldene Kalb“ (1912) interessierte Hermann Bahlsen gewiß wegen der vom Jugendstil geprägten, farblichen und kompositorischen Konstruktion.

Auch in Maria Caspar-Filsers „Florenz"-Bild (1916) ist ein sicheres Gefühl für farbliche und graphische Komposition zu erkennen.

„Hodler im Atelier" von Emil Orlik (1904). Der gebürtige Prager lernte von der japanischen Kunst die akzentuierende Stilisierung mit kühnen Kontrastwirkungen — eine Tendenz, die Bahlsen im Hinblick auf seine werbegraphischen Pläne wohl besonders beeindruckte.

Hans Brühlmanns großformatige „Toggenburger Landschaft“ (1904) verrät monumentale Begabung und malerische Subtilität.

„Bauernstrauß mit Mohn“ (1909), ein weiteres Werk des früh verstorbenen Künstlers Brühlmann, ist von besonderer Ursprünglichkeit und Vitalität.



„Akt mit gesenktem Kopf“ (1909), aus einer Reihe großformatiger Bilder, entstanden in Brühlmanns letzten Lebensjahren.

„Weißer Steinkrug". Gemälde des Brühlmann-Freundes Peter Karl Diem.

„Kamelie und Kaktus“ von dem Bühnenbildner und Maler Heinz Porep.

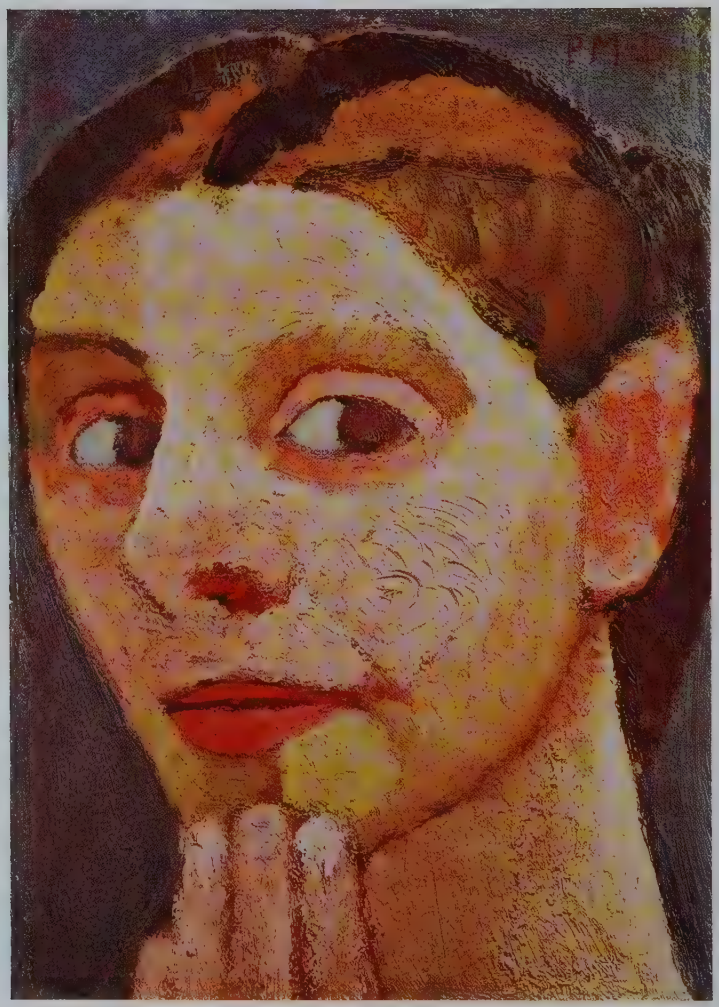
Paula Modersohn-Beckers „Stilleben mit Kohl“ (1904) zeigt schon den von der Künstlerin angestrebten Zug zur „großen Einfachheit der Form“.

Paula Modersohn-Becker: „Brustbild einer Italienerin“ (1905/06).

Paula Modersohn-Becker: „Rotblondes Mädchen mit braunem Kleid und schwarzem Hut“ (1903). Das Thema Kind in seinem ursprünglichen, naiven und gleichzeitig vorahnenden Wesen ist eines der großen Themen der Künstlerin.

Paula Modersohn-Becker:
„Hockendes Mädchen mit Storch“ (1906
zeigt bereits wie auch der

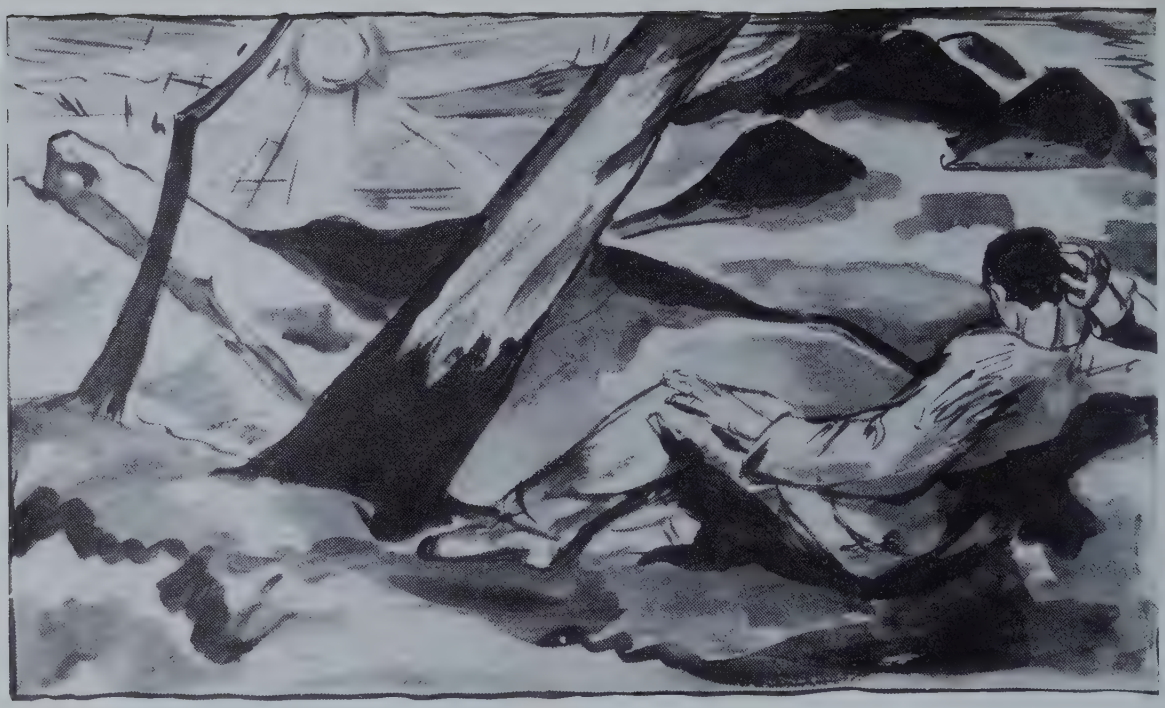
„Halbakt einer Italienerin“ (1906) eine auf das Wesentliche reduzierte Sprache der plastischen Form vor farbiger Fläche.

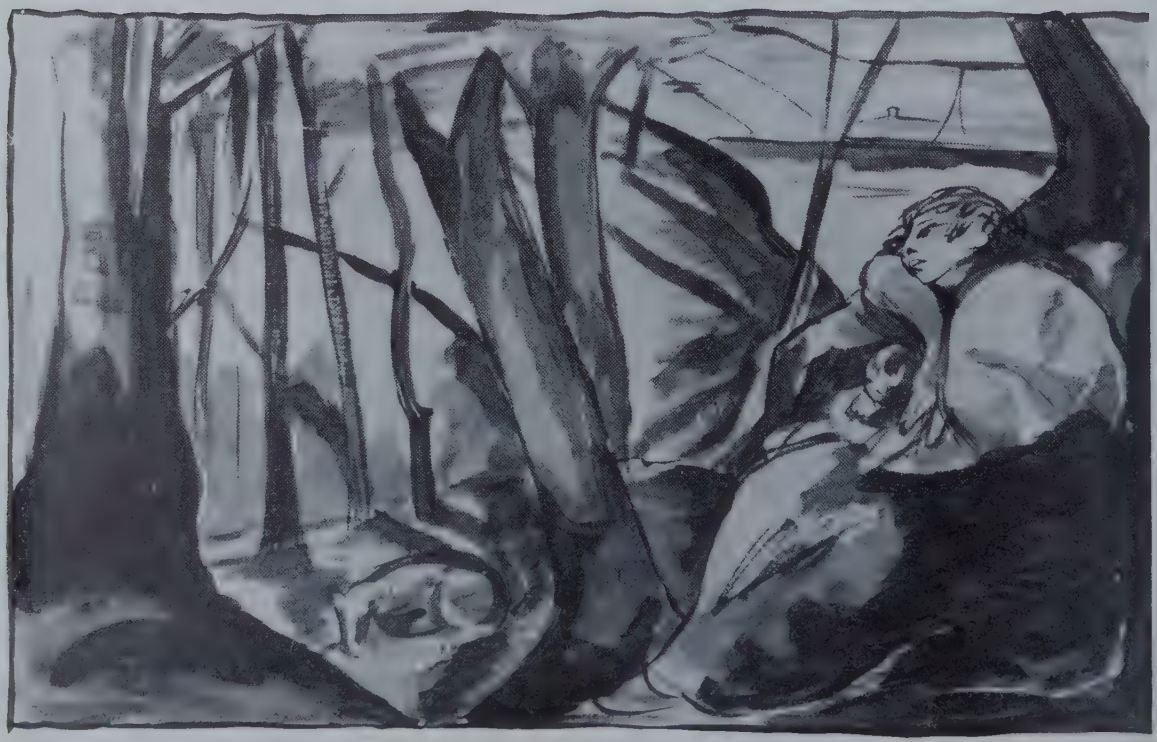


Paula Modersohn-Becker: „Selbstbildnis“ (1906/07), ein kleines Bild, das durch die Knappheit der Form das Wesen der Künstlerin besonders intensiv deutlich macht.

Emil Nolde: „Mädchenkopf“, Radierung (1906)

Emil Nolde





Andacht und Schauen“

„Zärtlichkeit“

Ruhe“

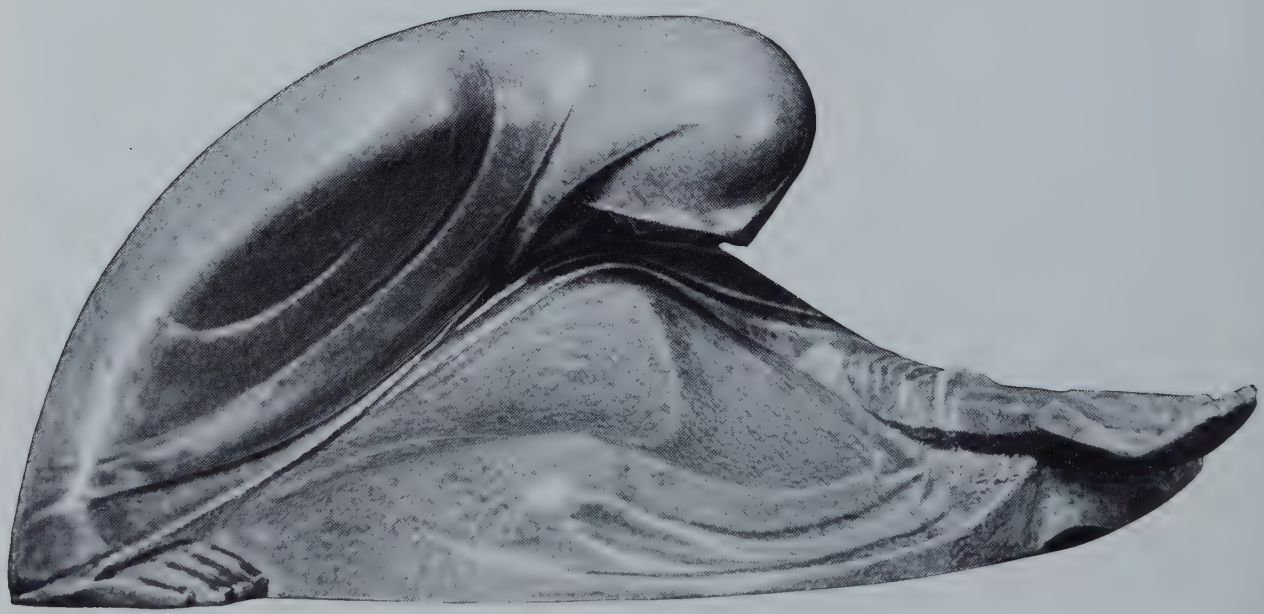
„Wandern“

e Originale dieses von Willy Jaeckel
15/16 für den Aufenthaltsraum der
tarbeiter gemalten großformatigen Bil-
rzyklus' (je 2,50 m hoch, 3 bzw. 4 m
eit) wurden 1943 durch Bomben zer-
ört.

Dieser Nachdruck aus einem Sonderdruck der „Leipziger Illustrierten“ des Jahres 1923 gibt nur in etwa die farbliche Wirkung des Zyklus' wieder.

Hermann Bahlsen

— ein von Willi Jaeckel 1917 gemaltes, unkonventionelles Porträt.



Die „Bettlerin“ (1907) ist eine frühe Keramik von Ernst Barlach, noch bestimmt vom Jugendstil-Lineament.

Ernst Barlach:
Der „Schwertzieher“ (1911), bisher unbekanntes Gipsmodell, wahrscheinlich sogar Arbeitsmodell zur großen Holzplastik gleichen Namens.

Bernhard Hoetgers Büste „Gedankenflug“ (1906): der Mensch, der sich geistig über die Welt des Realen erhebt.

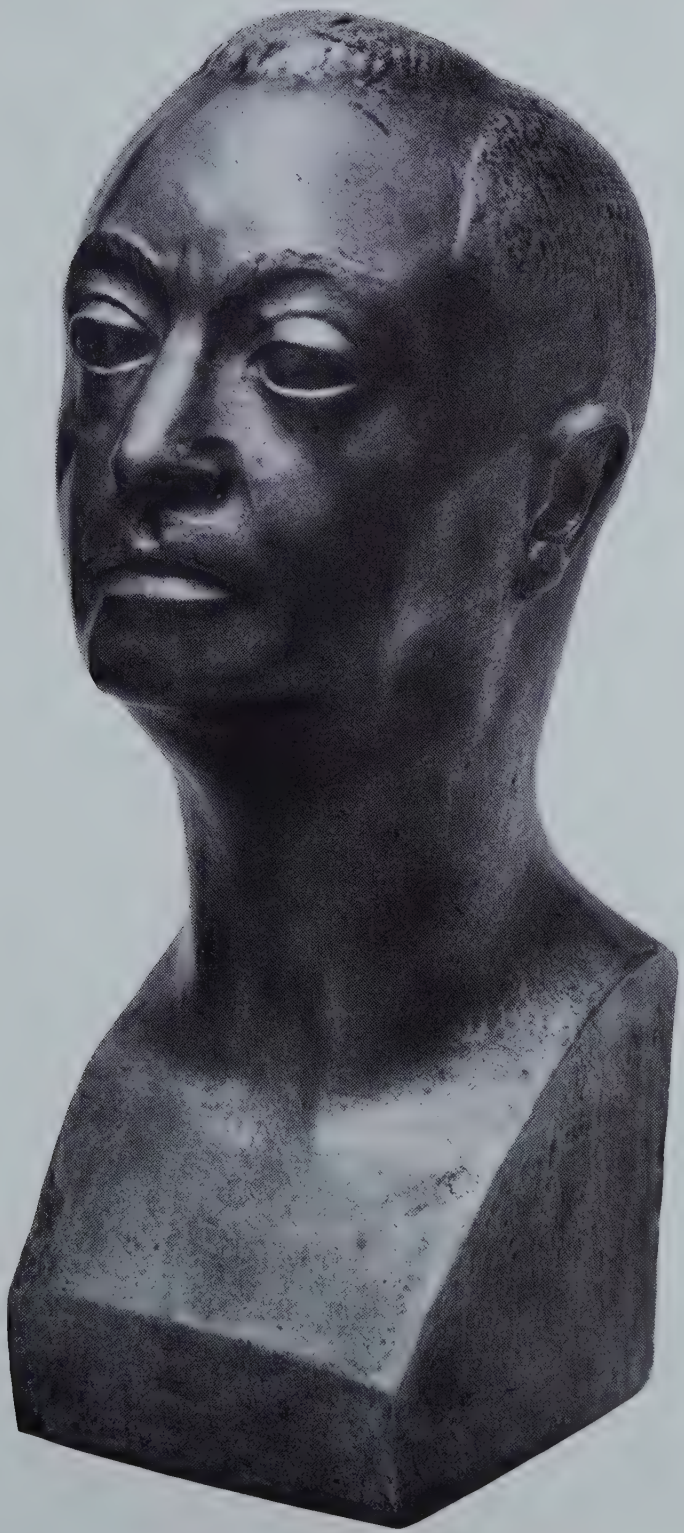
Hoetgers farbige Majolika „Wut“ (1912) gehört zum Zyklus „Licht und Schatten“ und verrät eine Adaptierung des Ostasiatischen als Ausdrucksmittel für die eigene Gestaltungsweise.

Mit diesen beiden Arbeiten
„Frau Düllberg“ (1914) und

„Sent'M'Ahesa" (1917)

erweist Hoetger sich als großartiger Porträtist.

HERMANN BAHLSEN, *Porträt-Büste von Bernhard Hoetger, entstanden 1919, wahrscheinlich noch vor Bahlsens Tod. Hat Hoetger hier mit der Freiheit des Künstlers versucht, in leicht idealisierter Form den geistigen Habitus des Porträtierten sichtbar zu machen? Hat er, vielleicht sogar unbewußt, eine Vorahnung des nahen Todes (Bahlsen starb im November 1919) eingefangen? Oder hat er die Büste doch erst nach dem 6. November 1919 vollendet als Dokument dessen, was ihm als Unverlierbares von dem verstorbenen Freunde blieb? Die Fragen sind nicht zu beantworten, tauchen aber immer wieder auf, vergleicht man diese Büste mit Bildern aus Hermann Bahlsens letzter Lebenszeit oder mit dem Jaeckel-Porträt.*



Adolf Hölzels „Landschaft mit drei Figuren im Vordergrund“ (1907/08) eines der vielen Hölzel-Bilder im Besitz des Hauses Bahlsen.

◀ Die von Martel Schwichtenberg geschaffenen, im zweiten Weltkrieg zerstörten Glasfenster für den „Musterladen“ verbanden ägyptisierende Motive mit kubistischen Stilmerkmalen, die in den von ihr entworfenen Packungen wiederkehren.

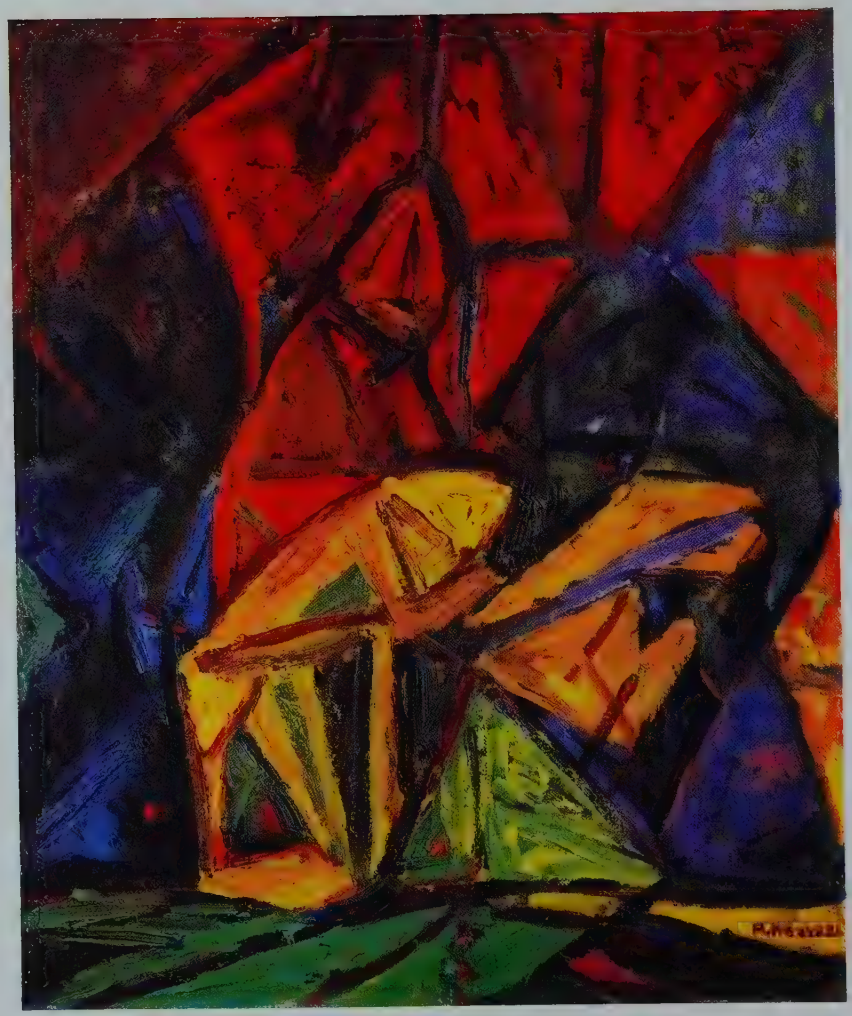
Adolf Hölzel: „Legende“ (1908). Das Thema „Anbetung“, so oft von Hölzel scheinbar skizzenhaft angedeutet, fand hier kompositionell und farbig sichere, harmonische Formulierung.

Adolf Hölzel: „Komposition mit drei Akten“ (1908/09) weist schon deutlich auf seine Farbenlehre der „diatonischen“ und „chromatischen“ Farbkreise hin.

Adolf Hölzel: „Marktszene“ (1911/12) — auch hier die Auswertung der tonlichen, charakterisierenden Werte der Farben in strenger, zugleich dynamischer Komposition.

Adolf Hölzel: „Anbetung“ (1914/15). Der Vergleich mit der früheren Gestaltung des gleichen Themas beweist die Verinnerlichung der Farbwerte.

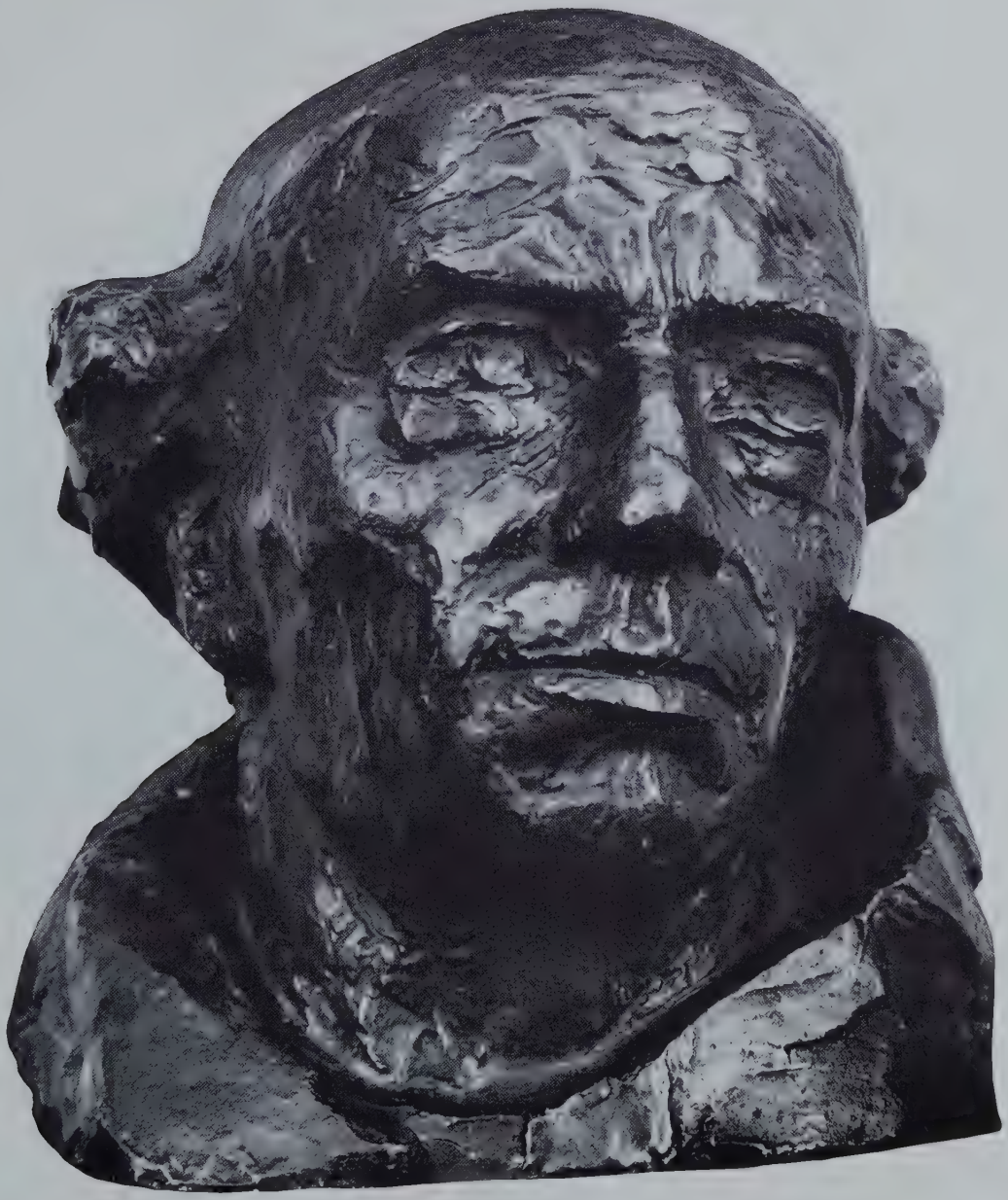
Die Glasfenster für den Großen Sitzungssaal, die Bahlsen 1915 bei Hölzel bestellte und die im April 1918 eingeweiht wurden. Die Grundfarben der einzelnen Fenster — Gelb, Rot, Blau — sind reich moduliert; hier hat Hölzel auf seinem Weg zur „absoluten Malerei" die vollkommenste Lösung gefunden.



Adolf Hölzel: „Abstraktion (1915/1
offensichtlich im engstem
Zusammenhang mit den Glasfenste
entstanden.

Mit dem Aquarell „Am Backofen“ (1922) von Karl Schmidt-Rottluff erscheint die „neuere Schule“ in der Bahlsen-Sammlung.

Ernst Barlach: „Lesende Mönche“ (1932



rnhard Hoetger: „Paracelsus“ (1936)

André Derain: „Landschaft“

EBERHARD HÖLSCHER

HERMANN BAHLSEN UND DIE WERBE-GRAPHIK

Die Gründung der „Hannoverschen Cakes-Fabrik H. Bahlsen" erfolgte in einer Epoche, die von höchsten wirtschaftlichen Energien und von stärksten sozialen und kulturellen Spannungen erfüllt war. Man braucht sich nur einmal rückschauend das Gründungsjahr zu vergegenwärtigen: in diesem Jahre 1889 entdeckte Emil von Behring seine Antitoxine, erfand Hollerith die nach ihm benannte Lochkartenmaschine, veröffentlichte Otto Lilienthal seine bahnbrechende Arbeit über den „Vogelflug als Grundlage der Fliegekunst", fanden in Paris die 1. Maifeier und auch die I. Automobilausstellung statt, vollendete Gustave Eiffel als höchstes damaliges Bauwerk der Welt seinen Turm für die Pariser Weltausstellung. Im gleichen Jahr komponierte Richard Strauß seine Tondichtung „Don Juan", erschien Bertha von Suttners pazifistischer Roman „Die Waffen nieder", entfesselten Gerhart Hauptmanns Schauspiel „Vor Sonnenaufgang" in Berlin einen Theaterskandal und Auguste Renoirs Gemälde „Die Badenden" im Pariser Salon starke Protestkundgebungen.

In dieser künstlerisch erregten und zukunftsgläubigen, aber doch vorwiegend wirtschaftlich orientierten und kulturell noch von einem bequemen Erfolgsbürgertum getragenen Zeit gründete also Hermann Bahlsen in Hannover seine Keksfabrik. Er hatte zunächst wohl genug damit zu tun, sein junges Unternehmen wirtschaftlich abzusichern, und es war nicht von ihm zu erwarten, daß er gleich zu Beginn schon gewisse künstlerische Möglichkeiten ausgewertet hätte, die im natürlichen Bereiche seines neuen Betätigungsfeldes lagen. Er wußte zwar damals sicherlich schon genügend vom Wert und Nutzen der „Reklame" mit ihrer um jene Zeit für den ehrbaren Kaufmann noch immer etwas verdächtigen Atmosphäre, aber die ersten wenigen Mit-

tel, die er anfänglich einsetzte, um seine Fabrik bekannt zu machen, bewegen sich rein formal noch in den ausgetretenen Geleisen ihrer Zeit. Diese ersten nüchtern wirkenden Anzeigen sind typische Beispiele einer ganz unpersönlichen und schematischen Satzgestaltung, und ein erstes unsigniertes Plakat vom Jahre 1893 ist bestenfalls die Arbeit eines nicht übermäßig begabten lithographischen Zeichners. Aber Hermann Bahlsen war seiner geistigen Einstellung und Haltung nach eine Persönlichkeit, die sich niemals nur mit einem bloßen Mitläufertum begnügen konnte, sondern ihrer Zeit immer einige Schritte vorauseilen mußte. Er hatte kaum die ersten wirtschaftlichen Erfolge zu verzeichnen, als er auch schon bewies, wie aufgeschlossen und hellhörig er für die künstlerischen und kulturellen Forderungen seiner Zeit war. Er hatte sicherlich auch in seinen Lehr- und Arbeitsjahren in England offenen Auges jene große kunstgewerbliche Reformbewegung miterlebt, die dort durch John Ruskin und William Morris ausgelöst worden war. Sie machte ihren Einfluß auf den gesamten europäischen Kontinent geltend und begegnete speziell in Deutschland jenen schon etwas älteren und gleichgerichteten Bemühungen, die sich bis auf Gottfried Semper zurückverfolgen lassen. Diese weitausgreifende und intereuropäische Bewegung erstreckte sich keineswegs nur auf die engeren Bereiche der bildenden Künste. Sie versuchte vielmehr die natürlichen Beziehungen zwischen Kunst und Leben, die inzwischen verloren gegangen waren, wieder herzustellen, und wollte letztlich alle menschlichen Daseinsformen wieder mit künstlerischen Energien durchdringen.

Diese großartige Reform- und Stilbewegung hat sich um die Jahrhundertwende in den einzelnen europäischen Ländern unter recht verschiedenen Formen und Aspekten ausgewirkt. In Deutschland waren es neben wenigen Literaten vornehmlich die bildenden Künstler, die hier als mutige Pioniere jener Bewegung auftraten, die man dann, analog dem Titel der 1896 in München gegründeten Zeitschrift „Jugend", mit dem Namen „Jugendstil" etikettierte. Dieser Jugendstil war selber nicht daran schuld, daß er schon wenige Jahre später in argen Verruf kam. Diskreditiert haben ihn vielmehr jene eilfertigen Vertreter des Handwerks und der Industrie, die gewisse Merkmale und typische Stilformen des Jugendstils, wie etwa die floralen Formelemente, bedenkenlos und am falschen Platz für ihre merkantilen Zwecke imitiert und ausgewertet haben. Heute ist der Jugendstil völlig rehabilitiert. Wir kennen seine Schwächen und seine Verdienste und wissen, daß er sich vornehmlich auf den Gebieten der Schriftgestaltung, Buchkunst und angewandten Graphik schöpferisch und sehr nachhaltig ausgewirkt hat.

Ein künstlerisch so empfänglicher Mensch wie Hermann Bahlsen wurde auch von jenen starken Impulsen berührt, für die der Dichter Otto Julius Bierbaum einmal die bezeichnenden Worte gefunden hat: „Wir haben nun einmal die fixe Idee, es müßte jetzt das ganze Land mit Kunst durchsetzt werden." Wie jeder gegenwartsnahe Fabrikant seiner Tage wird auch er mit Vergnügen und großem Interesse die attraktiven Künstlerplakate betrachtet haben, die gegen die Jahrhundertwende zu immer häufiger ihre kräftigen farbigen Akzente in das oft so trübe Grau der großen Städte setzten und damit als erste erfolgreiche Werbeträger die Entwicklung der neuzeitlichen deutschen Gebrauchsgraphik einleiteten. Er hat allerdings von diesen neuen plakativen Möglichkeiten zunächst anscheinend recht zögernd und nur ein einziges Mal im Jahre 1895 Gebrauch gemacht. Dieses uns vorliegende Plakat mit einem zentral angeordneten Mädchenbilde und Lilien-Ornamenten auf einem tiefblauen mosaikartigen Grunde hat eine noble Haltung und weist schon gewisse Jugendstilelemente auf. Es findet seine formale Entsprechung in einer Anzeige vom Jahre 1900, die gleichfalls nicht signiert ist, so daß wir den begabten Urheber dieser beiden Arbeiten nicht kennen. Da sich nun in dieser Anfangsperiode auch auf dem Gebiete der Anzeige neben ganz schlichten typographischen Lösungen solche von ausgesprochen illustrativem Charakter finden, tritt bei diesem Gemisch von heterogenen Stilformen die Gebrauchsgraphik noch nicht auffällig in Erscheinung. Doch berichten Zeitgenossen, daß die Firma Bahlsen als einzige Erlaubnis hatte, ihre Plakate entlang der Bahnlinien anzubringen, weil sie „künstlerisch gut waren und das Landschaftsbild nicht störten". Exemplare dieser Plakate sind nicht mehr vorhanden.

Hermann Bahlsens anfängliche Zurückhaltung gegenüber einer organisierten Gebrauchsgraphik ist uns heute verständlich, da es ihm als Markenartikel-Fabrikanten darauf ankommen mußte, zunächst einmal für seine Packungen einen einprägsamen und eindeutigen Markenstil zu entwickeln. Man wird sich in diesem Zusammenhange daran erinnern, daß sich fast um die gleiche Zeit auch andere vorausschauende Unternehmer mit ähnlichen Problemen beschäftigen mußten, wie etwa Ludwig Roselius in Bremen für seinen „Kaffee-Haag" oder Hermann Lingner in Dresden für sein „Odol". Henry van de Velde, einer der Väter des Jugendstils, hatte ja kurz zuvor das Packungsproblem mit seinen Aufsehen erregenden „Tropon"-Packungen in Bewegung gesetzt und spruchreif gemacht.

Man darf Hermann Bahlsen als einen der Pioniere des deutschen Verpackungswesens ansprechen, da

dieses Packungsproblem damals für ihn besonders aktuell war und er sich als einer der ersten Fabrikanten dieses bis dahin kaum ernsthaft gepflegten Feldes der angewandten Graphik angenommen hat. Sein Standardartikel, der zuvor nur in Tüten verkaufte und so rasch populär gewordene „Leibniz-Cakes", hatte schon im Jahre 1893 auf der Weltausstellung in Chikago die höchste Auszeichnung erhalten und verlangte dringend eine formal und technisch einwandfreie Verpackung. So entstand nach gründlichen Überlegungen die erste kubische „Leibniz-Cakes"-Packung mit dem Bild des quadratischen Cakes in Weiß auf blauem Grund und dem siegelartigen Markenverschluß: das weiße Welfenroß auf rotem Grund. Die Farbkonstellation von Weiß, Blau und Rot wurde 1962 zu den Hausfarben der Firma Bahlsen entwickelt.

Diese erste „Leibniz-Cakes"-Packung des Jahres 1898 hatte allerdings keine allzu lange Lebensdauer. Denn nach den ersten zehn Jahren einer stetigen und erfolgreichen Aufbauarbeit begann nun ein von einem gläubigen Wirtschaftsoptimismus erfülltes neues Jahrhundert, das auch die „Hannoversche Cakes-Fabrik H. Bahlsen" vor neue Probleme und Forderungen stellte. Die ständig wachsende Produktion des Unternehmens und der sich immer mehr ausweitende Vertrieb im In- und Ausland verursachten zwangsläufig entsprechend längere Lagerzeiten der Ware, für die eine lagerfähigere und länger frisch haltende Verpackung notwendig wurde. Für dieses vordringliche Packungsproblem fand Hermann Bahlsen schon sehr bald eine sachgerechte und glückliche Lösung. Auf einer seiner Amerikareisen erwarb er ein Verpackungspatent, das die wichtige Frage der Frischhaltung nach dem damaligen Stand der Technik löste und das er nun zielbewußt zunächst für seinen Standardartikel, die „Leibniz-Cakes", auswertete. Gleichzeitig unterlag aber auch die Packung selbst einem formalen Umwandlungsprozeß, bei dem allerdings das gewohnte Packungsbild und die weiß-blau-rote Farbkonstellation beibehalten wurden. Neue Formelemente waren eine klarer lesbare Beschriftung und ein die ganze Packung umlaufender ornamentaler Perlrand. Die bisherige signetartige Verschlußmarke mit dem alten Zeichen des Welfenrosses verschwand; an ihre Stelle trat nun eine neuentwickelte, quadratische und graphisch sorgfältig durchgearbeitete Fabrikmarke in einer kräftigen roten Farbgebung.

Auf der 1903 geschaffenen neuen Fabrikmarke wird durch das altägyptische Wort TET über dem signethaften Zeichen einer Hieroglyphe in Wort und Bild der Begriff des Dauernden, Ewigen symbolhaft

dargestellt; sie ist sehr einprägsam und markiert eine wichtige Etappe in der Entwicklung des Pakkungswesens der Firma Bahlsen. Daß es damals gelang, die gut eingeführte ältere Packung durch die Einbeziehung neuer Formelemente und vor allem durch die Einführung einer völlig neuen Fabrikmarke sinnvoll umzuwandeln und damit zum ersten Male ein starkes und gültiges Markenartikelbild zu schaffen, ist wohl nicht zuletzt das Verdienst des Malers und Graphikers Heinrich Mittag, dem die Neugestaltung der Marke und Neubearbeitung dieser TET-Packung anvertraut war und der nun als ständiger Mitarbeiter des Hauses immer häufiger in Erscheinung tritt.

Das zweite Jahrzehnt der Keksfabrik Bahlsen zeichnet sich überhaupt dadurch aus, daß immer mehr namhafte Vertreter der bildenden Künste für die Bearbeitung künstlerischer und gebrauchsgraphischer Aufgaben herangezogen werden. Man gewinnt den Eindruck, daß Hermann Bahlsen von nun an seinen latenten künstlerischen Neigungen und Interessen einen immer freieren Spielraum gewährte, da er im ersten Jahrzehnt sein Unternehmen auf sichere Fundamente gestellt hatte. Gleichzeitig ist zu beobachten, daß während dieses ganzen zweiten Jahrzehnts die Werbetätigkeit seines Hauses an Umfang und Bedeutung ständig zunimmt. So begegnen wir in der Plakatwerbung einer Folge recht interessanter Versuche, die mit einem ersten Plakat von Heinrich Mittag im Jahre 1908 beginnen. Diese Arbeit weist noch keine Einflüsse des inzwischen neu entwickelten flächenhaften Plakatstils auf, wie er damals vornehmlich in Berlin und München gepflegt wurde. Es handelt sich hier vielmehr um ein gut gemaltes Bild mit der naturalistischen Darstellung eines jungen Keksverkäufers. Obwohl Heinrich Mittag ein Maler und kein erfahrener Plakatkünstler war, hat er es instinktiv verstanden, seinem Bilde durch den Kontrast des weißgekleideten Mannes vor dem dunkel getönten Hintergrund eine gewisse plakative Haltung zu geben und das werbliche Moment durch die vom Verkäufer mit einer liebenswürdigen Geste angebotene TET-Packung und zwei sternenartig aufleuchtende TET-Zeichen zwar diskret, aber doch deutlich zu betonen.

Es existieren auch noch drei schöne figürliche Darstellungen des Malers Claus Meyer, die um das Jahr 1908/09 entstanden sind. Das eine Bild zeigt eine Bückeburgerin mit einem Tablett, auf dem neben dem Geschirr auch eine TET-Packung liegt — eine recht hübsche Darstellung, die etwas an das in Dresden hängende „Schokoladenmädchen“ des französischen Malers Jean-Etienne Liotard erinnert. Ein-

drucksvoller noch sind die beiden anderen Bilder: ein Schuljunge in Matrosenkleidung mit Büchern und einer Kekspackung unter dem Arm und eine gegen einen tiefdunklen Hintergrund gestellte und in sportlichem Weiß gekleidete junge Tennisspielerin mit einer Kekspackung in ihrer hocherhobenen rechten Hand. Wenn man diese Bilder unvoreingenommen betrachtet und sich nicht rückerinnernd auf den damals im Vormarsch befindlichen neuen Plakatstil einstellt, so muß man es bedauern, daß von den schönen und gekonnten Arbeiten nur zwei praktisch als Plakate ausgewertet worden sind. Bei aller unplakativen Akkuratesse und Sorgfalt ihrer malerischen Durchbildung sind es ausgesprochen flächenhaft wirkende Lösungen, von denen eine noch stärker werbende Wirkung ausgegangen sein würde, hätte man sie durch die noch fehlende Beschriftung vervollständigt.

Um die Jahrhundertwende beginnt, wenn auch anfänglich noch etwas unsicher, aber doch zusehends immer klarer, sich der Einfluß der neuzeitlichen Gebrauchsgraphik in der Werbung des Hauses Bahlsen abzuzeichnen. Das ist deutlich an den Anzeigen dieser Jahre zu verfolgen. So verrät beispielsweise eine „Leibniz-Cakes"-Anzeige vom Jahre 1904, die schon recht geschickt den typischen Perlrand dieser Packung werblich auswertet, durch ihre klare graphische Aufgliederung und Kontrastierung von Hell und Dunkel eine anzeigenmäßige Neuorientierung. Man wird dann allerdings ein wenig überrascht durch einige weitere Anzeigen aus dem nächsten Jahre, die dieser prägnanten Lösung gegenüber wieder wie ein Rückschritt anmuten. Sie werben zwar für das gleiche Produkt, aber ihre banalen und liebenswürdig-süßlichen Kinderköpfchen, Blümchen und Schmetterlinge kennzeichnen sie unverkennbar als gutgemeinte und nicht einmal ganz ungeschickte Arbeiten eines primitiven lithographischen Zeichners. Dann aber gibt es im gleichen Jahre 1905 wieder Anzeigen, die in ihrer graphischen Formgebung die typische Haltung des Jugendstils mit seiner besonderen Vorliebe für den Kontrast von Schwarz und Weiß widerspiegeln. Eine dieser Anzeigen ist ihrer Signatur nach zu schließen sicherlich von Heinrich Mittag entworfen, der bei ihrer Gestaltung fraglos durch die zu jener Zeit so aktuellen Stiltendenzen des Jugendstils beeinflußt worden ist: die ornamentale Umrahmung dieser Anzeige weist jene beliebten und typischen floralen Formelemente auf, wie sie vornehmlich durch den früh verstorbenen Maler und Graphiker Otto Eckmann kultiviert wurden. Die Schwarz-Weiß-Technik aber, die Heinrich Mittag hier anwendet, geht letztlich auf den gleichfalls sehr jung gestorbenen englischen

Graphiker Aubrey Beardsley zurück, der sie auf das höchste verfeinerte und in allen ihren Möglichkeiten ausschöpfte. Er hat dadurch einen nachhaltigen stilbildenden Einfluß auf die damalige Buchkunst und im besonderen auch auf die weitere Entwicklung der Anzeigengestaltung ausgeübt. Diese spezielle Vorliebe für die Kontraste von Schwarz und Weiß veranschaulicht auch eine im Jahre 1912 von Robert Fricke entworfene Anzeige, deren schon ausgesprochen plakativ anmutende Haltung sehr lebhaft an den inzwischen von dem Graphiker Lucian Bernhard entwickelten Stil des sogenannten Berliner Sachplakates erinnert. Noch deutlicher aber tritt dieses Gestaltungsprinzip in einer Anzeige des Jahres 1914 von einem Graphiker Carl Bernhard zu Tage, die ihre eindringliche Wirkung im wesentlichen durch ihre harte Gegenüberstellung von Hell und Dunkel erzielt.

Die steigende und immer reichhaltigere Produktion der Keksfabrik Bahlsen erforderte in dieser Entwicklungsperiode geradezu einen erhöhten Einsatz künstlerischer Mitarbeiter, und nun begegnen wir auch immer häufiger Spezialisten und künstlerischen Fachkräften von damals weithin geachteten Namen. An erster Stelle ist hier der Münchner Plakatkünstler Ludwig Hohlwein zu nennen, der sich bereits eines internationalen Rufes erfreute und im Jahre 1912 ein Plakat entwarf, das alle Merkmale seines Könnens zeigt und wohl für die Weihnachtswerbung entwickelt wurde. Später, in der ersten Kriegszeit, hat dieser bekannte Künstler für Bahlsen noch recht eindrucksvolle Werbepostkarten entworfen.

Auf diesem speziellen Gebiete der Werbepostkarten begegnen wir aus dem Kreise der Münchner Künstler auch noch dem tüchtigen Maler Walter Georgi und dem Maler und Zeichner Julius Diez, der freilich von Hermann Bahlsen noch für weit größere Aufgaben herangezogen wurde. Als Gestalter solcher Postkarten, die werbend bis in die Kriegsjahre hinein in immer stärkerem Umfang versandt wurden, waren aber auch einheimische Kräfte aus Hannover tätig, wie die begabte und leider allzu früh verstorbene Malerin Aenne Koken oder auch Heinrich Mittag, der eine größere und graphisch sehr reizvolle Serie solcher Karten entworfen hat. Auch der Wiener Maler und Graphiker Carl Otto Czeschka, ein Vertreter des Wiener Jugendstils, der kurz zuvor an die Hamburger Kunsthochschule berufen worden war, hat hier einmal mitgearbeitet. Eine von ihm im Jahre 1912 entworfene Karte ist ein gleichwertiges Gegenstück zu seinen berühmten „Nibelungen"-Illustrationen vom Jahre 1905. Neben

diesen Werbepostkarten dokumentieren dann vornehmlich die in den gleichen Jahren herausgegebenen Reklamemarken, die ja einstmals als beliebtes Sammelobjekt zu den populärsten aller Werbemittel gehörten, eine außerordentlich gesteigerte werbliche Aktivität. Es kamen ganze Serien solcher Marken heraus, die eine durchweg sorgfältige graphische Bearbeitung aufweisen und fast alle von tüchtigen und bekannten Künstlern entworfen wurden. Abgesehen vom bewährten Heinrich Mittag, der eine hübsche kleine Serie mit den Wiedergaben verdienter Persönlichkeiten aus dem hannoverschen Raum gezeichnet hat, fallen auch die Marken von dem schon genannten Berliner Plakatkünstler Lucian Bernhard auf, die in ihrer flächigen und klar konturierten Formgebung wie kleine Plakate anmuten und die typische Handschrift ihres Schöpfers zeigen. Andererseits hat der besinnliche und liebenswürdige Zeichner und Illustrator Heinrich Vogeler aus Worpswede das Märchen von Hänsel und Gretel sinnvoll für die Keksfabrik Bahlsen ausgewertet und daraus zwölf sehr hübsche und anmutige Bildmarken entwickelt. Auch Aenne Koken begegnen wir hier wieder mit zwei Markenfolgen, die von einem sicheren graphischen Können zeugen und in ihrer Haltung und Thematik recht geschickt an das kindliche Aufnahmevermögen appellieren. Als neue Mitarbeiterin tritt uns dann schließlich noch die Wienerin Mela Koehler entgegen. Sie hat zwei Markenserien beigesteuert, die in ihrer künstlerischen Eigenart deutlich von den übrigen Folgen abweichen und ihre Herkunft aus den Kreisen der Wiener Sezession nicht verleugnen. Die eine Serie verrät schon durch ihre mehr modisch-mondäne Note ein neues graphisches Moment, während die zweite Serie mit der Wiedergabe asiatischer Volkstypen vornehmlich durch die Behandlung des Stofflichen starke Einflüsse des Wiener Malers Gustav Klimt und seiner delikaten farbigen Ornamentik erkennen läßt.

Man wird heute kaum noch nachweisen können, ob dieser Einfluß von Wiener Künstlern in der damaligen Gebrauchsgraphik unbewußt oder bewußt gefördert wurde, weil Hermann Bahlsen vielleicht eine geheime Vorliebe für die fraglos sehr reizvolle farbige Ornamentik der Wiener Richtung hatte. Ihr unverkennbarer Einfluß tritt jedenfalls nicht weniger stark auf dem noch viel wichtigeren Gebiet des Pakkungswesens in Erscheinung, das durch die Fabrikation immer neuer Produkte zweifellos eine vordringliche Rolle spielte. Die 1904 auf dem Markt erschienene TET-Packung unterlag zwar keinen Veränderungen, doch stellt man bei den neu geschaffenen Packungen eine immer stärkere Neigung zum

Farbig-Dekorativen fest. Als Beginn dieser Entwicklung darf man eine von Heinrich Mittag entworfene Packung für „Bunte Biscuits" einstufen, ferner auch eine unsignierte grüne Packung mit den typischen floralen Jugendstilelementen und eine ovale Packung mit Pferd und Füllhorn vom trefflichen Julius Diez, die fast gleichzeitig entstanden sein dürfte. Diese dekorativ-ornamentale Tendenz findet dann ihre künstlerische Ausweitung und Bereicherung durch die Mitarbeit des Wiener Malers und Packungsgestalters Emanuel Josef Margold, eines Vertreters der Wiener Sezession, der auch dem Künstlerkreis auf der Mathildenhöhe von Darmstadt angehörte. Margold und seine gleichfalls künstlerische tätige Frau haben damals eine Reihe schöner Geschenkpackungen entworfen, deren reicher farbiger Dekor alle Merkmale der Wiener Schule aufweist. Heute mögen sie uns vielleicht ein wenig überladen anmuten; dennoch sind es sehr gekonnte Leistungen von sicherer Geschmackskultur, die in dieser Jugendstilperiode offenbar allgemein ansprachen und somit ihre Funktion voll erfüllten. Beide Künstler waren auch als Formgestalter tätig und haben, wie der hannoversche Bildhauer Ludwig Vierthaler, Keramik-Dosen für Keks geschaffen, die uns freilich durch ihre formale und farbige Überladenheit weniger geglückt erscheinen.

Selbst in den harten und durch wirtschaftliche und technische Hemmungen schwer belasteten Kriegsjahren entfaltete die Firma Bahlsen eine lebendige werbliche Aktivität, allerdings schon auf die Nachkriegszeit gerichtet. Jetzt war es, da die Verknappungen Grenzen auferlegten, keine Produktwerbung mehr, sondern das Bemühen, die Kontakte mit der Kundschaft zu erhalten, ihre Treue zu belohnen und die Versicherung zu geben, die Geschäftsbeziehungen, sobald es nur irgend wieder möglich sein würde, in alter Weise zu erfüllen. Man hat fast den Eindruck, als ob in einer Vorahnung der kommenden Dinge alle Kräfte aufgeboten wurden, um immer noch eine Steigerung zu erreichen. Selbst in den beiden letzten Kriegsjahren wird die Bemühung deutlich, sich in der Werbung den immer stärker vorwärts drängenden Stiltendenzen des Expressionismus anzupassen, der gerade in Hannover einen besonders guten Nährboden fand. Man braucht nur an die fruchtbaren Experimente des Malers Kurt Schwitters zu erinnern. Dieser Wille zu einer zeitgemäßen künstlerischen Haltung und Formgebung zeigt sich unverkennbar bei einigen expressionistischen Packungen, die leider alle nicht signiert sind und deren Urheber wir heute nicht mehr mit Sicherheit feststellen können. Bei einigen von ihnen handelt es sich

aber wohl um Entwürfe der tüchtigen Malerin und Radiererin Martel Schwichtenberg, einer engen Mitarbeiterin des Architekten Bernhard Hoetger. Sie hat in den Jahren 1917 und 1918 für die Firma Bahlsen auch zwei Plakate entworfen, die bei aller expressionistischen Grundhaltung noch heute eine starke werbende Wirkung haben.

Wenn die Keksfabrik Bahlsen bis in die letzten Kriegsjahre hinein auch ständig und wohl mit gutem Erfolg solche bildhaften Werbemittel einsetzte, so läßt sich doch keineswegs verkennen, daß diese hochentwickelte Form der Gebrauchsgraphik schon einen nicht mehr überschreitbaren Höhepunkt erreicht hatte, dem bald eine werbliche Neuorientierung folgen mußte. In solch kritischer Situation befanden sich fast alle jene Unternehmen des Handels und der Industrie, die wie die Keksfabrik Bahlsen besonderen Wert auf eine gute künstlerische Durchbildung ihrer Werbemittel gelegt hatten. Gegen diese Einstellung wurden damals immer stärkere Bedenken laut, und es wurde immer häufiger die Frage gestellt, ob diese ausgesprochen künstlerische Orientierung der Gebrauchsgraphik wirklich noch zeitgemäß, sinnvoll und sachgerecht sei. Wenn sich auch traditionsbewußte Unternehmen mit gutem Recht darauf berufen konnten, daß es ja gerade die Künstler gewesen seien, die als erste durch ihren Einsatz und ihre Mitarbeit die Werbung so aktuell und erfolgreich gestaltet hätten, so wurde dieser künstlerische Qualitätsstandpunkt doch mehr und mehr von den Vertretern eines rein wirtschaftlich-werblichen Erfolgsprinzips bekämpft, die von einem angeblichen „Primat der Kunst" in der Werbung sprachen. Dieser lebhafte Widerstreit der Meinungen mußte entstehen, weil sich inzwischen auch in die deutsche Werbung speziell amerikanische Erkenntnisse und Erfolgsmethoden eingeschlichen und die Entwicklung wissenschaftlich fundierter und exakterer Werbemaßnahmen gefördert hatten. Die neuen Ideen und Forderungen von Vertretern des damals noch verhältnismäßig jungen Berufsstandes der Werbefachleute fanden um so mehr Resonanz und Verständnis, als die schwerwiegenden wirtschaftlichen Folgen eines verlorenen Krieges einen viel überlegteren und zweckbetonteren Einsatz der bildhaften Werbemittel als bisher erfordern mußten. Die sich daraus für die deutsche Gebrauchsgraphik ergebenden Folgen waren recht schwerwiegend und leiteten eine neue Phase in ihrer Entwicklung ein: sie war von nun an gezwungen, sich nüchterner und sachlicher mit den Forderungen einer neuen Werbemethodik auseinanderzusetzen, und erlitt dadurch einen ganz natürlichen künstlerischen Substanzverlust.

Dieser Einbruch wirtschaftlich-werblicher Methoden in die Gefilde des bisher in Deutschland von seriösen Firmen durchweg vertretenen künstlerischen Qualitätsprinzips wird bei der Gestaltung bildhafter Werbemittel des Hauses Bahlsen zunächst noch nicht sehr auffällig. Das mag entscheidend mitverursacht sein durch den allzu frühen Tod des Gründers Hermann Bahlsen am 6. November 1919, wodurch für die Firma, außer den allgemeinen wirtschaftlichen Schwierigkeiten, eine Vielzahl interner, den Bestand gefährdender Probleme entstand, die jedoch von dem Team alter Mitarbeiter (Hertzer, Zerfass, Stucke, Hohmeyer, Thieme) nach und nach bewältigt werden konnten. Hermann Bahlsen hatte die Qualitätskontrolle der Produktion und die Wahrung der künstlerischen Prinzipien in Werbung und Packungsgestaltung testamentarisch auf Martha Hohmeyer übertragen, die diese Aufgabe bis kurz vor ihrem Tode 1961 auch mit nie erlahmender Intensität und höchstem Verantwortungsbewußtsein erfüllte. In den ersten Nachkriegsjahren treten die expressionistischen Einflüsse zurück, und die zu jener Zeit aktuellen kubistischen Stiltendenzen haben den Vorrang. Ob allerdings diese kubistischen Merkmale, die man von nun an bei den Anzeigen und Packungen immer deutlicher beobachten kann, als letzte schöne Ergebnisse einer der Kunst von jeher traditionell verpflichteten Haltung des Hauses Bahlsen gewertet werden dürfen, will uns in heutiger Sicht ein wenig zweifelhaft erscheinen.

Man darf bei der Bewertung jener neuen Werbemethoden aber nicht übersehen, daß die wirtschaftlichen Verhältnisse der zwanziger Jahre einem grundlegenden Strukturwandel unterlagen. Die allgemeine Geldverknappung, soziale Nöte und Wirtschaftskrisen machten sehr viel stärkere Anstrengungen als bisher erforderlich, die durch technische Neuerungen wie etwa Verpackungsautomaten oder verbesserte Druckmöglichkeiten allein nicht aufgefangen werden konnten. Gerade die absatzbedingten Notwendigkeiten waren wohl damals bei Bahlsen für den Wandel des früheren Werbebildes ausschlaggebend. Waren es bisher die dekorativen und repräsentativen Elemente, die das Gesicht der Anzeigen oder Packungen bestimmten, so mußten sie jetzt unter dem Zwang der veränderten wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse einer informativen Unterrichtung und Aussage Platz machen. Dieses Bemühen erleichterte der Kubismus, dessen Stilelemente in einer entsprechenden graphischen Umsetzung der Gestaltung ebenso zweckbetonter wie formschöner Packungen entgegenkam. Vor allem war es hier wieder Martel Schwichtenberg, die eine ganze Folge sehr attraktiver Packungen entworfen hat. Ihre Arbeit

wurde erschwert durch die Aufgabe, in die geometrischen Formen ihrer Entwürfe auch naturalistische Formelemente in Gestalt naturgetreuer Keksabbildungen organisch einzubauen, was ihr aber durchweg gut gelungen ist. Die von ihr entwickelte Packungsserie, die den Käufer so anschaulich über Aussehen, Qualität und Menge der Waren informierte, war eine Neuerung auf dem Packungsgebiet, die auch heute noch unsere Anerkennung verdient.

Die Einflüsse des Kubismus, die das Gesicht der zu jener Zeit entstandenen Packungen bestimmen, spiegeln sich auch unverkennbar in den Anzeigen des gleichen Zeitraums wider, wobei nur noch selten einmal gewisse Elemente und Spuren der früheren expressionistischen Periode wieder auftauchen. Diese Anzeigen sind nicht signiert, und wir kennen ihre Urheber nicht; sie lassen aber vermuten, daß Martel Schwichtenberg wenigstens bei einigen von ihnen mitgewirkt hat. Sie muten zuweilen fast nüchtern an, sind aber durchweg geometrisch klar durchgebildet und gleichzeitig auf starke Kontraste von Schwarz und Weiß abgestimmt. Hier äußert sich auch deutlich eine immer stärkere Tendenz zur „Sachlichkeit", betont durch die Ausmerzung der vielen Varianten des Schriftzuges „Bahlsen": Martel Schwichtenberg wurde damit betraut, aus der Unterschrift des Firmengründers einen typischen, einprägsamen Schriftzug zu entwickeln.

Bei allen Neuerungsbestrebungen wurden die bisherigen Kontakte und Beziehungen zu früher beschäftigten Künstlern niemals ganz abgebrochen. Im Jahre 1927 tritt sogar in Emil Preetorius, dem heutigen Präsidenten der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, ein neuer Mitarbeiter und künstlerischer Berater in Erscheinung. Er hat unter anderem fünf Plakatentwürfe für die „Leibniz-Keks" geschaffen, von denen jedoch nur zwei zur Ausführung gelangten, die als Beispiele bester Münchner Plakattradition den Künstler auf der vollen Höhe seines Könnens zeigen. Erheblich später, und zwar erst im Jahre 1952, begegnen wir dann nochmals einem bedeutenden Münchner Künstler als Mitarbeiter, dem bekannten Simplizissimus-Zeichner Olaf Gulbransson, der ein recht ansprechendes Kleinplakat für die „Leibniz-Keks" entwarf.

Der Einsatz prominenter Künstler läßt deutlich erkennen, daß der einst von Hermann Bahlsen eingeleitete künstlerische Trend auch von seinen Nachfolgern gepflegt wurde, wo immer sich nur eine Gelegenheit dafür ergab. Solche späteren schönen Einzelbeispiele dürfen allerdings nicht darüber hinwegtäu-

schen, daß sich die Situation inzwischen doch wesentlich geändert hatte und für rein künstlerische Experimente speziell auf dem Packungsgebiet kaum noch geeignete Ansatzpunkte bot. Daß aber im Hause Bahlsen selbst in schwierigen Übergangszeiten mit ihrer wachsenden Tendenz zum Markenartikel niemals der Wille zur guten Form vernachlässigt wurde, bekunden etwa die roten Blechdosen für „Salzletten", die im Jahre 1938 zuerst auf den Markt kamen.

Wenn es für die Gebrauchsgraphik im Hause Bahlsen dann weniger aktive Zeiten gab, so war das nicht mangelnder Einsatzwille oder Versagen der künstlerischen Energien. Es genügt, sich noch einmal die Jahre 1935 bis 1945 zu vergegenwärtigen mit all ihren wirtschaftlichen Restriktionen und kriegsbedingten Nöten und Folgen, von denen die Keksfabrik besonders hart betroffen wurde. Sie hatte deshalb auch nach dem Ende des zweiten Weltkrieges zunächst genug mit Wiederaufbau und Vorbereitungen zu tun, um auf dem Gebiet des Packungswesens und der Gebrauchsgraphik nach außen hin schon gleich neue Entwicklungen vorweisen zu können, die jedoch in den Jahren der Planung und des Wiederaufbaus systematisch einkalkuliert wurden. Der Zustand zeitweiliger Zurückhaltung änderte sich allerdings schlagartig, als das rasche Wiedererstarken der deutschen Wirtschaft eine erhebliche Verbrauchssteigerung und eine wachsende Verlagerung des Lebensmittelkonsums auf verfeinerte und entsprechend teurere Waren zur Folge hatte. Auch markttechnische Einflüsse machten immer mehr ihre Forderungen geltend, wie etwa die sich anbahnende Entwicklung zur Selbstbedienung, die alle Fabrikanten aus Wettbewerbsgründen zwang, der Gestaltung ihrer Warenpackungen erhöhte Aufmerksamkeit zu schenken.

Im Hause Bahlsen versuchte man, den neuen Markttendenzen auf zwei verschiedenen Wegen gerecht zu werden. Einerseits wurden die „Geschenkdosen" beibehalten, für deren Gestaltung die phantasievolle Malerin Eva Großberg gewonnen wurde, die auch einige Packungen entwarf. Auf der anderen Seite ging man zur erheblichen Erweiterung der Produktion von Kleinpackungen über und gewann für diese nicht ganz einfache Neuorientierung 1962 den Graphiker Nikolai Borg, der aus der Schule des bekannten Packungsspezialisten O. H. W. Hadank hervorgegangen war und zuvor als künstlerischer Mitarbeiter anderer Firmen gerade auf diesem Gebiet reiche Erfahrungen gesammelt hatte. Für ihn, einem im guten Sinne „modernen" Gebrauchsgraphiker, waren auch bei aller primären künstlerischen Einstellung zunächst doch wirtschaftlich-werbliche Gesichtpunkte bestimmend, und mit ihm beginnt nun

im Hause Bahlsen eine neue Entwicklungsphase auf dem Gebiete der Packungsgestaltung. Er arbeitete zunächst einmal den Schriftzug „Bahlsen“ klarer lesbar heraus, indem er ihn durch die Eliminierung unschöner Details mehr dem Originalduktus der Handschrift des Firmengründers annäherte. Er kombinierte dann diesen verbesserten Schriftzug mit der TET-Marke auf den klaren geometrischen Grundformen eines blauen Rechtecks und roten Quadrates. Diese Farben leitete er von der ältesten Bahlsen-Packung, der Leibniz-Packung, ab. Eine neu abgestimmte, frischere Farbzusammenstellung, die mit der Marke verbunden der Firma Bahlsen „Hausfarben“ vermittelte. Eine Form- und Farbkombination, die sich schon nach kurzer Zeit beim Verbraucher als starkes, neues Merkmal für Bahlsen durchsetzte und den wesentlichsten Teil des Firmengesichtes im Sinne der Werbung prägte. Das neue, markante und typische Zeichen verleiht auch den erneuerten älteren Packungen ihre heutige zeitgemäße Form und Haltung.

Mit der geglückten Neugestaltung der „Leibniz“-Packung und der neuen Doppel-Packung für „Leibniz-Keks“ fand Nikolai Borg die Verbindung von traditionellen Elementen der verschiedenen Entwicklungsstufen dieses Artikels zu den Forderungen, die heute an eine Packung gestellt werden müssen. Eine der ältesten deutschen Markenartikel-Packungen bekam damit ein zeitgemäßes Gesicht — ein schönes Beispiel für Bahlsens lebendige Tradition im ständigen Wandel der Zeiten.

BILDTEIL: GRAPHIK

Die ersten Anzeigen sind noch rein formal in den ausgetretenen Geleisen ihrer Zeit gehalten.

Das erste, unsignierte Plakat ist die Arbeit eines nicht übermäßig begabten lithographischen Zeichners.

Keksdosen wie diese waren zu jener Zeit überall im Handel, reine Aufbewahrungsdosen, die noch keinen werblichen Zweck erfüllten.

Dieses 1895 erschienene, unsignierte Plakat zeigt zum ersten Mal eine Annäherung an die neuen plakativen Möglichkeiten des Jugendstils mit ihren kräftigeren Farbakzenten.

Eine formale Entsprechung findet es in einer gleichfalls unsignierten Anzeige aus dem Jahr 1900.

Die erste Siegelmarke für die Kekspackungen zeigt das Sachsenroß, das hannoversche Wahrzeichen.

Die erste kubische Leibniz-Cakes-Packung erschien 1898;
aus dieser Farbenkonstellation Weiß-Blau-Rot wurden 1962 die „Hausfarben" der Firma Bahlsen entwickelt.

1903 entwarf der Graphiker Heinrich Mittag die neue Fabrikmarke: das altägyptische Wort TET bedeutet „ewig, dauernd", das seither jede Packung, die die Fabrik verläßt, schmückt.

Heinrich Mittag entwarf auch 1903 diese erste Frischhaltepackung (heute wissen wir, daß sie nur „staubdicht" war): neu in der weiß-blau-roten Farbkonstellation sind eine farbige Produkt-Abbildung, eine klare lesbare Beschriftung der die ganze Packung umlaufende ornamentale Perlrand.

Interessante Versuche wurden in der Plakatwerbung unternommen. Diese naturalistische Darstellung eines jungen Keksverkäufers (Heinrich Mittag 1908) hat durch Kontrastwirkung und Anordnung der TET-Zeichen eine diskret werbende Wirkung.

Diese drei Plakatentwürfe des Malers Claus Mayer — „Schokoladenmädchen", „Tennisspielerin", „Schuljunge" — stammen

den Jahren 1907/09. Bei aller unplakativen Akkuratesse und Sorgfalt der malerischen Darstellung sind ausgesprochen flächenhafte Lösungen, denen zur stärkeren werbenden Wirkung nur die Beschriftung fehlt.

Starke Beeinflussung durch die neuzeitliche Gebrauchsgraphik jener Epoche beweist diese Anzeige mit dem Perlrand (1904).

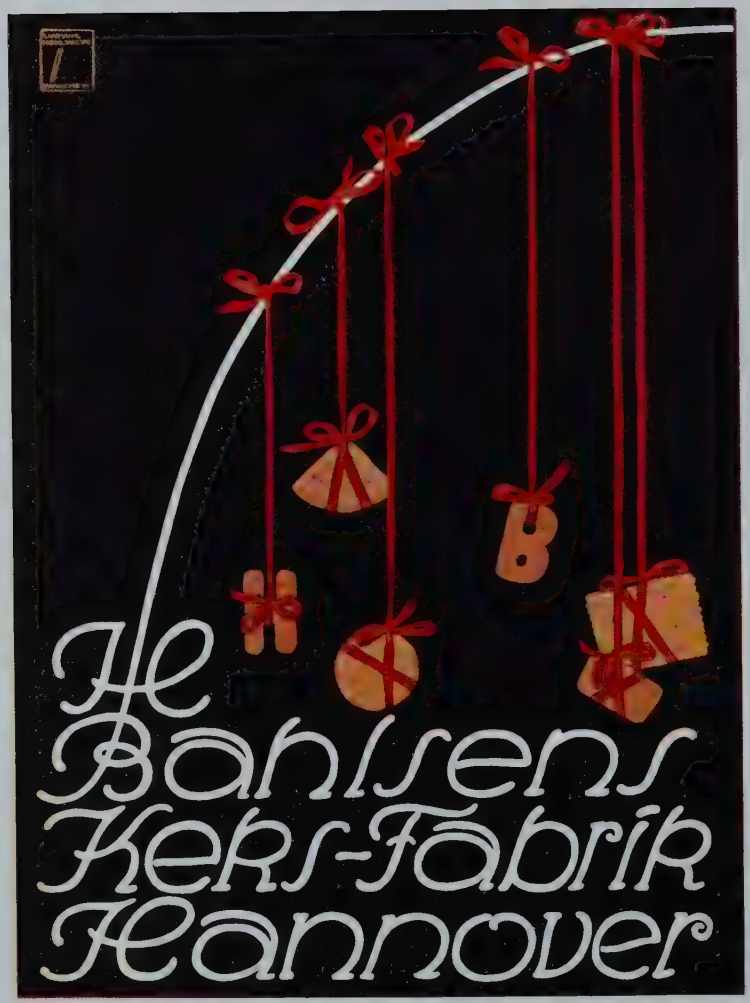
Diese „Werbemittel" stammen vermutlich von einem Fürther Graphiker names A. Schreyer aus dem Jahr 1893 und machen den „Sprung nach vorn", den Anschluß an neue Stilprinzipien, die das obige Plakat zeigt, besonders deutlich.

Werbemittel blieben dennoch lange sehr begehrt bei den Kunden; in diesen Bildchen geistert der „Globetrotter"- und „Karl-May"-Geist jener Jahre.

Doch in der offiziellen Werbung setzt sich der Jugend
wie auch in dieser von Heinrich Mittag 1905 entworfe
Anzeige durch.

Diese beiden Entwürfe von Robert Fricke (1912) zeigen die starke Tendenz zur „absoluten

erbegraphik", die in Anzeige, Briefkopf und anderen Werbemitteln gleich gut zu verwerten ist.



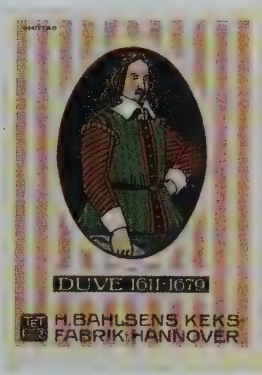
Ludwig Hohlwein, der Münchner Plakatkünstler, der damals schon internationalen Ruf hatte, schuf dieses Plakat 1912, wahrscheinlich für die Weihnachtswerbung.

Auch Postkarten waren ein beliebtes Werbemittel; die Firma Bahlsen ließ sie gestalten von Künstlern wie Heinrich Mittag (oben), Julius Diez (Mitte), Ludwig Hohlwein (unten links und Mitte), Carl Czeschka (unten rechts).

Desgleichen trugen ab 1910 „Werbemarken“ zur „Werbecampagne“ bei: die obere Reihe (links) wurde 1913 von Mela Köh

führt, die untere Reihe 1913 vom Graphiker Lucian Bernhard, die beiden Serien auf der rechten Seite gestaltete 1913 Änne Koken

Die obenstehende Serie ist von Bernhart gezeichnet (vermutlich Carl Bernhart), die untere stammt von dem Zeichner Heinrich Vogel



kannt ist, wer die Trachtenserie (oben) entwarf, die Serie der hannoverschen Persönlichkeiten (unten) schuf Heinrich Mittag

1907

Auch in der Gestaltung der Packungen wird die Zeitentwicklung deutlich: von der von Heinrich Mittag entworfenen Biscuit-Dose

1900

— über die grüne, unsignierte Dose mit ihrer ausgesprochenen Jugendstilornamentik

1915

die von Julius Diez gestaltete Dose

1914/16

— bis zum Entwurf der Wiener Malerin Mela Köhler werden „repräsentativ werbende" Tendenzen im Stil der Zeit immer ausgeprägter.

1915

1915

Das im zweiten Weltkrieg schwer beschädigte Bahlsen-Archiv gibt keine Auskunft, doch ist zu vermuten, daß die obere Dose vom gleichen Künstler wie die untere, signierte gestaltet wurde: Emanuel Josef Margold.

Diese Dosen aus der Zeit des Expressionismus wurden etwa 1920 von Martel Schwichtenberg gestaltet.

In den beiden Kriegsjahren 1917/18 wird die Bemühung deutlich, sich in der Werbung immer mehr den Stiltendenzen des Expressionismus anzupassen. Diese beiden Plakate (links 1917, rechts 1918) stammen

on der tüchtigen Malerin und Radiererin Martel Schwichtenberg, Bernhard Hoetgers engster Mitarbeiterin,
nd haben auch heute noch eine stark werbende Wirkung.

inrich Mittag 1914—1919

1924

1924—27

va 1915

Schwichtenberg 1924—27

1913

13

1926/27

1926

Am Wandel der Gestaltung einer Kekssorte von 1912 bis 1950 zeigen sich deutlich die Einflüsse der stilistischen Wandlungen, die Ablösung von der rein repräsentativen und „schönen" Aufmachung. Die Forderungen des

1928

1935

1930

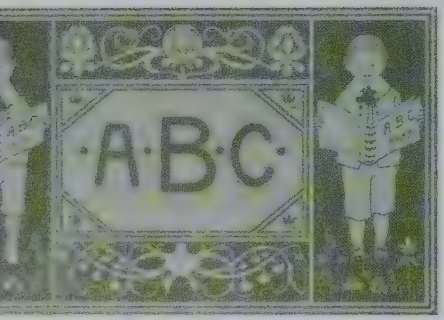
193

1952

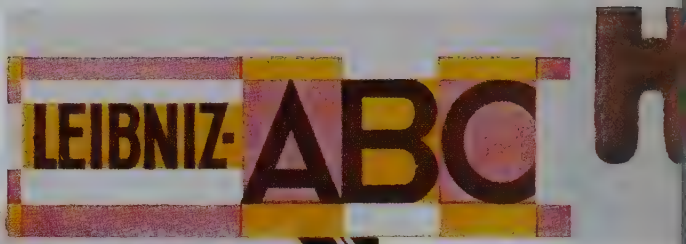
926

1929/30

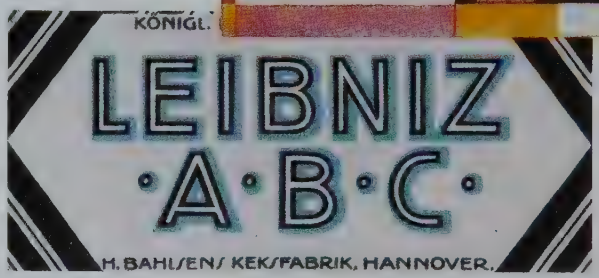
Handels und Verbrauchers nach Vermittlung von mehr Information über Hersteller, Produktnamen, Art und Geschmack des Inhaltes durch eine bildhafte Darstellung — werden von den Künstlern noch nicht recht bewältigt.



wa 1907



Schwichtenberg 1924—27



Margold 1914

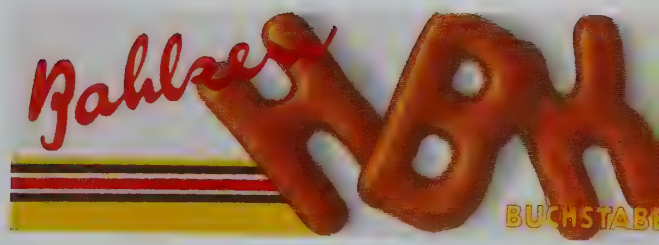
Anne Koken 1914—19

E. Margold 1915

Vom nur Hübschen, Verspielten, Ornamentalen über den Jugendstil bis zum Kubismus: der

1934

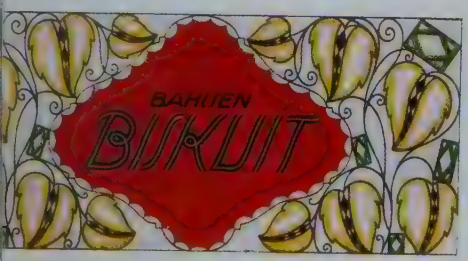
1950/52



Schwichtenberg 1927

1927

1934



Margold 1918

1927

1934—37

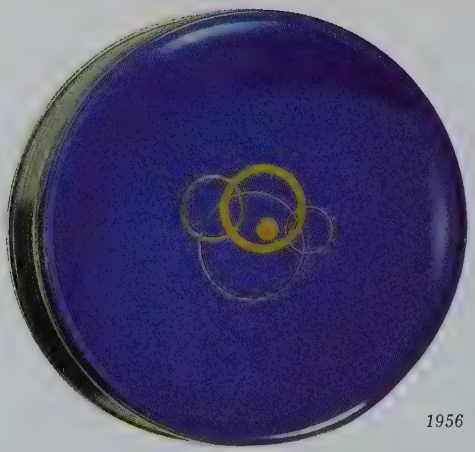
Zweck wandelt sich vom Anlocken durch Augenweide zur Käuferüberzeugung durch Information.

Am reinsten tritt die expressionistische und später kubistische Ausrichtung in den Anzeigen der zwanziger Jahre zutage. Sie sind nicht signiert, doch ist Martel Schwichtenbergs Hand zu

ermuten; sie sind, trotz mancher Nüchternheit, geome-
isch klar durchgebildet und gleichzeitig auf starke
chwarz-Weiß-Kontraste abgestimmt.

Von den 1927 von Prof. Emil Preetorius entworfenen Plakaten kamen diese beiden zur Ausführung; sie sind Beispiele bester Münchener Plakattradition.

Viel später, 1952, ist noch einmal ein berühmter Münchener Künstler für Bahlsen tätig: Olaf Gulbransson entwarf dieses ansprechende Kleinplakat.

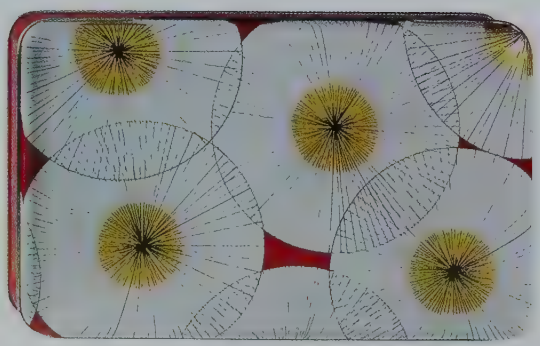


1956

Die neuere Entwicklung der Dosen-Gestaltung begann mit Martel Schwichtenbergs „Kobaltblauer Dose", die später von Eva Grossberg verschiedentlich umgestaltet wurde.

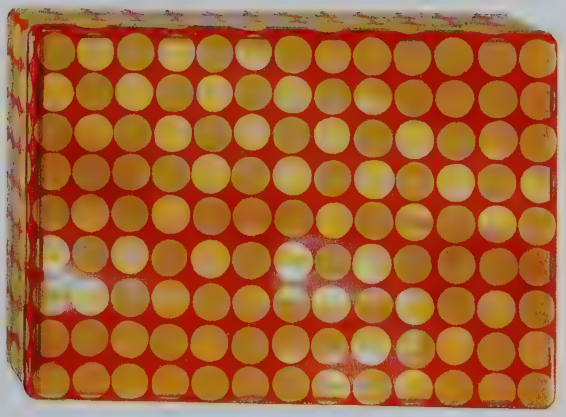
1957

Wer die „Jagdmotiv"-Dose (1939) entwarf, ist unbekannt.



1956

1959



1966

1965

1963

Seit dem Wiederaufbau der Firma Bahlsen nach dem zweiten Weltkrieg gestaltet die phantasievolle Malerin Eva Grossberg die Luxus- und Geschenkdosen.

Bahlsen

TET

TET

Bahlsen

Bahlsen

TET

1954—59

1952

1953

1960

Stil-Elemente aus über 70 Jahren bei Bahlsen und völlig neue Erfordernisse des Marktes verlangen eine Zusammenfassung, eine werblich-orientierte Neuordnung und künstlerische Ausbildung eines zeitgemäßen Stiles.

Der Graphiker Nikolai Borg bildet 1962 aus so alten, wie auch im Stil sehr unterschiedlichen Marken-Elementen eine neue klare Firmen-Marke. Eine gelungene Lösung in der Form — und — Farbkombination.

Er erreicht es auch in dem großen Bahlsen-Sortiment jeder Packung ein eigenes einprägsames Produkt-Gesicht zu geben und zugleich alle Packungen in einem neuen gemeinsamen Stil einzuordnen.

1962

1966

1967

1965

1965

1964

1966

1965

1965

1967

1965

LEIBNIZ-KEKS

LEIBNIZ-KEKS

Nikolai Borg bearbeitet 1966 vorsichtig die alte Produkt-Marke „Leibniz-Keks“ und bringt mit viel Einfühlungsvermögen diese älteste Packung in eine neue geglückte Form.

1964, Plakat: Nikolai Borg

Bahlsen-Graphik heute - ein zeitgemäßes Gesicht in Form und Haltung

KÜNSTLER-VERZEICHNIS

Barlach, Ernst, Bildhauer (1870—1938)

Beardsleys, Aubrey, Zeichner (1872—1898)

Bernhard, Lucian, Graphiker (1883)

Borg, Nikolai, Graphiker (1919)

Brühlmann, Heinz, Maler (1878—1911)

Buri, Max, Maler (1868—1915)

Caspar-Filser, Maria, Malerin (1878—1968)

Czeschka, Carl Otto, Maler und Graphiker (1878—1960)

Dérain, André, Maler (1880—1954)

Diem, Karl, Maler (1890—1956)

Diez, Julius, Maler (1870—1957)

Eckmann, Otto, Maler und Graphiker (1865—1902)

Erlhoff, Siegfried, Architekt (1924)

Falke, Adolf, Architekt (1888—1958)

Fricke, Robert, Maler

Georgi, Walter, Maler (1871—1924)

Goossens, Josse, Maler (1876—1929)

Grossberg, Eva, Malerin (1924)

Gulbransson, Olaf, Maler und Zeichner (1873—1958)

Hadank, O.H.W., Graphiker (1889—1965)

Herting, Georg, Bildhauer (1872—1951)

Hölzel, Adolf, Maler (1853—1934)

Hoetger, Bernhard, Bildhauer (1874—1949)

Hohlwein, Ludwig, Graphiker (1874—1914)

Jaeckel, Willy, Maler (1888—1944)

Jaray, Sandor, Bildhauer (1878—1916)

Klimt, Gustav, Maler (1862—1918)

Koehler, Mela, Malerin (1883—1957)

Koken, Änne, Malerin (1885—1919)

Krahl, Erich, Architekt (1907)

Krüger, Georg, Bildhauer (1911)

Lehmann, Kurt, Bildhauer (1905)

Margold, Emanuel Josef, Maler (geb. 1889)

Meyer, Claus, Maler (1856—1919)

Mittag, Heinrich, Maler und Graphiker (1859—1920)

Modersohn-Becker, Paula, Malerin (1876—1907)

Nolde, Emil, Maler (1867—1956)

Orlik, Emil, Maler (1870—1932)

Pechstein, Max, Maler (1881—1955)

Porep, Heinz, Maler und Bühnenbildner (1888)

Preetorius, Emil, Maler und Graphiker (1883)

Roth, Werry, Architekt (1885—1958)

Schmidt-Rottluff, Karl, Maler (1884)

Schwichtenberg, Martel, Malerin (1896—1945)

Schwitters, Kurt, Maler (1887—1948)

Siebrecht, Karl, Architekt (1875—1952)

Tronnier, Georg, Maler (1873—1962)

Vogeler, Heinrich, Zeichner (1872—1942)

Vierthaler, Ludwig, Bildhauer (1875—1967)

ANMERKUNGEN

[1]) *In der am 1. Juli 1964 zum fünfundsiebzigsten Firmenjubiläum herausgegebenen „Chronik 1889 - 1964 Bahlsen" ist im Faksimile eine Rechnung der „Architekten" Riesle und Rühling für Hermann Bahlsen vom 1. Januar 1894 abgedruckt: aus ihr geht hervor, daß es sich bei der Firma um ein Baugeschäft handelt.*

[2]) *im Bahlsen-Archiv*

[3]) *Briefe vom 26. April und 10. Mai 1917 (Firmenarchiv)*

[4]) *Niederschrift des Künstlers (Firmenarchiv)*

[5]) *Maschinenschriftliche „Chronik der neuen TET-Fabrik und -Stadt", Juni 1917 (Firmenarchiv)*

[6]) *Bahlsen stellte diesem die Repräsentationsräume der Firma für eine Ausstellung (April/Mai 1916) zur Verfügung; vergl. „Leibniz-Feldpost" Nr. 35/1916.*

[7]) *Es handelt sich um das Bild „Stilleben mit Fisch" 1906*

[8]) *Im Firmenbesitz sind zwei Reihen von Entwürfen, eine skizzenhafte und eine weiter ausgeführte.*

[9]) *Am 25. März 1915 wird Hoetger offiziell in Darmstadt verabschiedet; auf der Frühjahrsausstellung des Kunstvereins Hannover 1917 wird bereits das Modell von TET-Fabrik und -Stadt gezeigt.*

[10]) *s. Anm. 3*

[11]) *Vergl. Gedächtnisausstellung zu seinem 90. Geburtstag (mit ausführlichem Katalog) Bötcherstraße Bremen, Westfälischer Kunstverein Münster, April-September 1964*

[12]) *Düllberg war Maler und Mitglied der Darmstädter Künstlerkolonie.*

[13]) *Vergl. Franz Servaes, Kunstleben in Deutschland: Hannover, Braunschweig, Magdeburg, 4. Beilage zur Vossischen Zeitung, 25. Mai 1919*

[14]) *Abgebildet in der Sondernummer der „Leibniz-Blätter", November 1959, S. 15*

[15]) *Im Zuge der Neugestaltung des Verkaufsraumes werden im Januar 1918 die Lünettenbilder von Diez im Vorraum überstrichen, kommen Plastiken von Prof. Herting nicht zur Aufstellung. Bahlsen schreibt dazu im Brief vom 26. Januar 1918 an Prof. Diez, den er von der bevorstehenden Übertünchung der Bilder unterrichtet: „Mit den Hertingschen Figuren ist es mir eigenartig ergangen. Dieselben sind seit sechs Jahren bestellt. Ursprünglich waren sie strenger geplant und Herting ist dann auf das Wackerle'sche Genre übergegangen. Die Figuren sind in Gips fertig; ich möchte sie aber nicht ausführen lassen, da sie offengestanden meinen heutigen Anschauungen nicht mehr entsprechen. Ich ziehe vor, grüne Pflanzen in den Vorraum zu stellen und keine Plastiken." (Firmenarchiv)*

[16]) *Brief vom 19. Oktober 1915*

[17]) *Aufzeichnung im Nachlaß des Künstlers*

[18]) *Firmenarchiv*

[19]) *„Glasfenster", in „Leibniz-Feldpost", Nr. 65/1. März 1918*

[20]) *Nachschrift eines Vortrages, im Nachlaß des Künstlers*

[21]) *Nachlaß des Künstlers*

[22]) *Vergl. die Ausstellung „Hölzel und sein Kreis", Stuttgart 1961 (mit ausführlichem Katalog)*

[23]) *Brief vom 4. Mai 1918 (Firmenarchiv)*

[24]) *Vergl. den ausführlichen Aufsatz des Verfassers „Hölzel und Hannover" in: „Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte" Bd. 7, München 1966, S. 223—244*

BERICHTIGUNGEN

s. 121) Das Plakat „Bückeburgerin" stammt von Heinrich Mittag (1910)

s. 138) desgl.

s. 145) Es ist unbekannt, von wem die mittlere Reihe der Postkarten stammt; in der unteren Reihe: Diez, Hohlwein, Czeschka

*

Die Autoren: Rudolf Hillebrecht (1910), Prof. Dr.-Ing. E. H. Dipl.-Ing., Stadtbaurat der Landeshauptstadt Hannover, Hon. Professor der Technischen Hochschule, Hannover; Dr. Wolfgang Venzmer (1928), Kustos am Mittelrheinischen Landesmuseum Mainz (vormals Altertumsmuseum und Gemäldegalerie der Stadt Mainz); Prof. Dr. Eberhard Hölscher (1889), München, Herausgeber der „Gebrauchsgraphik".

INHALT

Rudolf Hillebrecht: Hermann Bahlsen und die Architektur	Seite 3
Bildteil Architektur	Seite 19
Wolfgang Venzmer: Hermann Bahlsen und die Kunst	Seite 55
Bildteil Kunst	Seite 71
Eberhard Hölscher: Hermann Bahlsen und die Werbe-Graphik	Seite 117
Bildteil Werbe-Graphik	Seite 133
Künstlerverzeichnis	Seite 171
Anmerkungen	Seite 172

Herausgeber: H. Bahlsens Keksfabrik KG, Hannover

Redaktion und Bildunterschriften: Hansi Kessler · Zusammenstellung und graphische Gestaltung: Nikolai Borg

Fotos: Toni Schneider (mit Ausnahme der Fotos S. 133, 135/36, 150—56, 164—68 von Peter Keetmann, S. 50—52 von Foto-Orgel, Köhne und S. 46 von Franz Thorbecke (Luftaufnahme genehmigt vom Bayerischen Staatsministerium für Wirtschaft und Verkehr (BSTMWV) Nr. G 5

Druck: Franz Scherrer, Hannover